# VISCONTI

1791-1853

DELEGATION A L'ACTION ARTISTIQUE DE LA VILLE DE PARIS

*Impliqué dans de nombreux projets architecturaux parisiens, Visconti a laissé son empreinte dans plusieurs lieux prestigieux de la capitale.*

*«Architecte-voyer» sous la Monarchie de Juillet, il modèle les quartiers de la Nouvelle Athènes, de la Bourse, des Champs-Elysées et agrémente la ville de fontaines monumentales. «Architecte des fêtes et des cérémonies», il exécute les décors des Célébrations de Juillet et du Retour des Cendres. Dans le même temps, son agence construit de beaux hôtels, — dont ceux de Mlle Mars et de Mme de Pontalba, actuelle ambassade des Etats-Unis —, et plusieurs tombeaux du Père-Lachaise. Chargée de commandes publiques, elle installe la Bibliothèque nationale dans l'hôtel de Richelieu, et la tombe de Napoléon I^er^ sous la coupole des Invalides.*

*Sous la Seconde République et au début du Second Empire, célèbre pour sa culture humaniste, son talent et son efficacité, Visconti participe au plus grand chantier du siècle. Réalisant pour Napoléon III, le rêve de Napoléon I^er^ et surtout le «Grand Dessein» de l'Ancien Régime, il réunit le Louvre aux Tuileries afin d'abriter musées, ministères, bibliothèques et appartements impériaux. Construisant dans la tradition de Percier et Fontaine, il restaure le grand axe est-ouest, tout en imprimant à ses nobles façades élégance et sobriété.*

*Sa disparition brutale, en 1853, ne lui laisse pas le temps d'inaugurer la tombe de Napoléon ni le Nouveau Louvre. A l'occasion de la découverte des archives personnelles de Visconti, des recherches internationales ont été entreprises pour la publication de cet ouvrage. Les Parisiens pourront ainsi rendre hommage à ce grand méconnu de l'architecture, le «Vitruve du XIX^e^ siècle».*

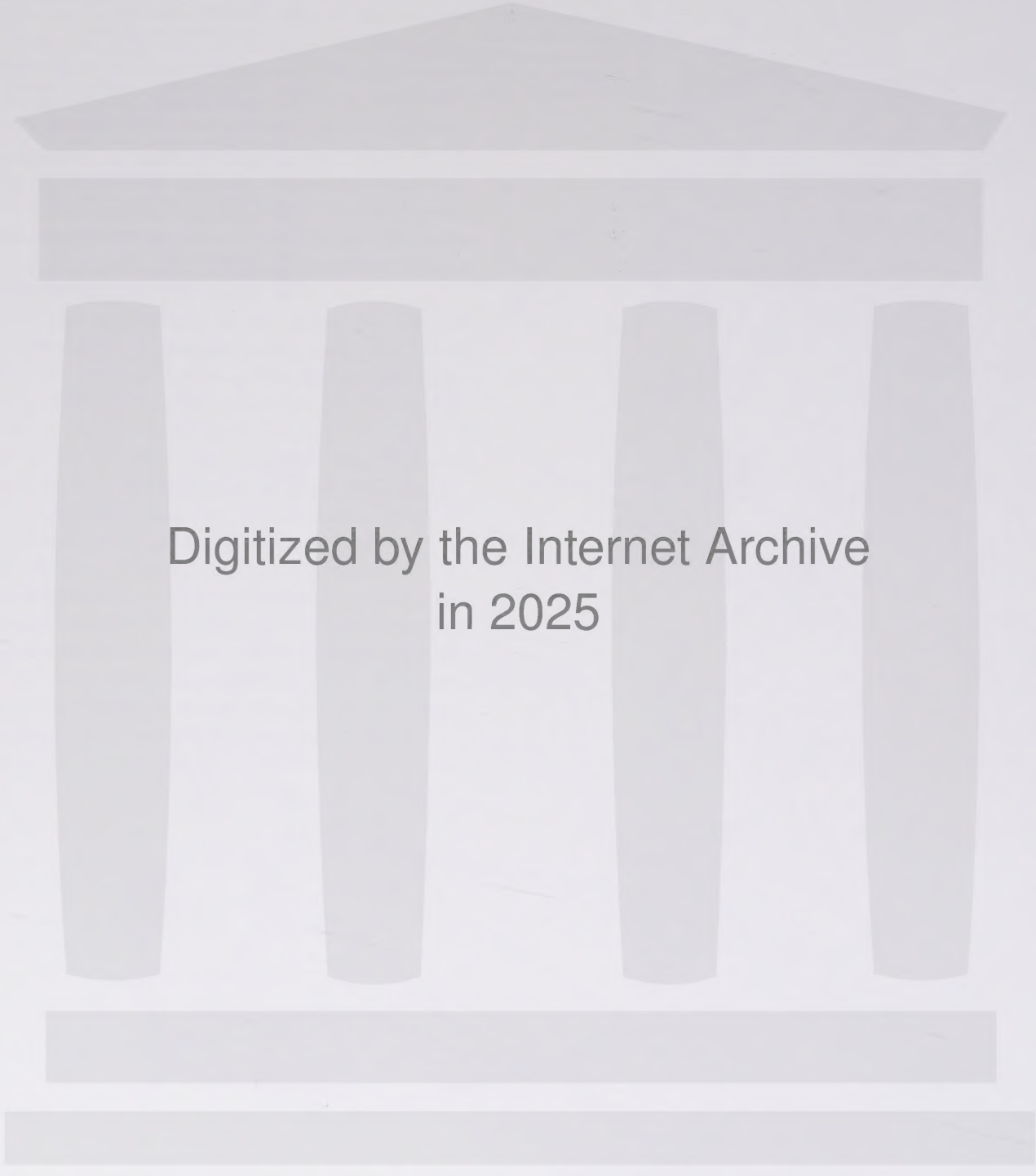
Jacques CHIRAC

Couverture :
*Louis Visconti par L. Vauchelet.*

## VISCONTI A PARIS

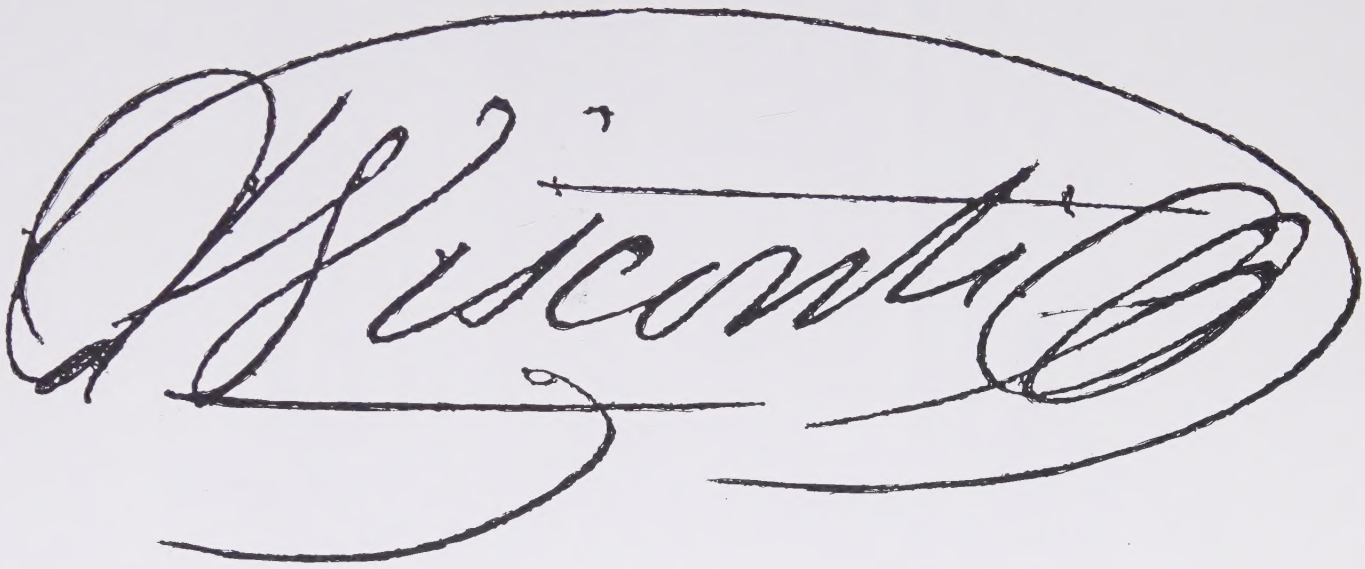
1. Nouveau Louvre
2. Tombeau de l'Empereur
3. Fontaine Gaillon
4. Fontaine Louvois
5. Fontaine Molière
6. Fontaine St-Sulpice
7. Tombeaux au Père-Lachaise
8. Bibliothèque, rue Richelieu
9. Bibliothèque, place Dauphine
10. Bibliothèque, place Bellechasse
11. Bibliothèque, quai Conti
12. Bibliothèque, quai d'Orsay
13. Bibliothèque, place St-Sulpice
14. Bibliothèque, quai Malaquais
15. Bibliothèque, place de l'Hôtel-de-Ville
16. Ministère de l'Intérieur
17. Hôtel Cibiel, av. Gabriel
18. Hôtel Collot, quai d'Orsay
19. Hôtel La Tour du Pin, rue Barbet-de-Jouy
20. Hôtel Lauriston, Champs-Elysées
21. Hôtel Pontalba, fg St-Honoré
22. Hôtel Rigaud, rue Mogador
23. Hôtel Visconti, rue Fortin
24. Hôtel Mlle Mars, rue La-Rochefoucauld
25. Immeuble, rue Monsigny
26. Projet de théâtre et immeuble Farina
27. Immeuble, rue d'Alger
28. Immeuble, rue Montmartre
29. Collèges Goubaux
30. Hôtel Bagration, fg St-Honoré
31. Maison Baron, rue de la Verrerie

*Plan de Paris en 1850*
*établi par Jean BLECON, C.N.R.S.- C.R.H.A.A.M.*


Digitized by the Internet Archive
in 2025

https://archive.org/details/louisvisconti1790000fran

DELEGATION A L'ACTION ARTISTIQUE DE LA VILLE DE PARIS



*7. Frontispice des poèmes de Camoens Os Lusiades dessiné par Visconti en 1817.*

DELEGATION A L'ACTION ARTISTIQUE DE LA VILLE DE PARIS

# LOUIS VISCONTI
## 1791-1853


Textes réunis par :

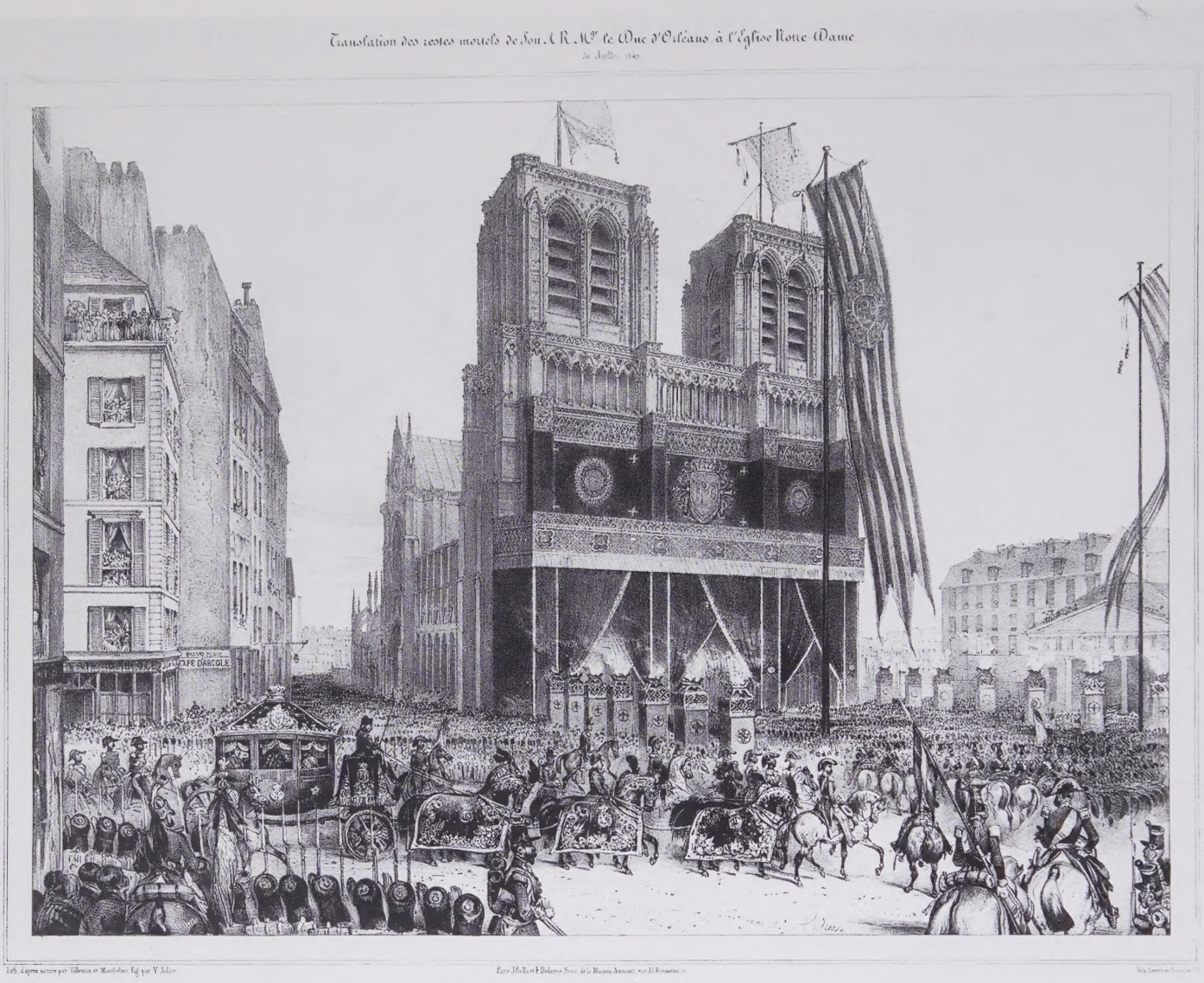
Françoise HAMON
*Université Paris-Sorbonne*
et
Charles MacCALLUM
*University of Wales.*

Préfaces de :

Jean-Pierre BABELON
*Directeur du Musée et du Domaine national de Versailles et de Trianon*
et
Bruno FOUCART
*Directeur de l'UFR d'Histoire de l'Art à l'Université Paris-Sorbonne*

avec la collaboration de :

Béatrice de ANDIA, *Délégué à l'Action Artistique de la Ville de Paris*
Simone BALAYE, *Conservateur honoraire de la Bibliothèque nationale*
Laure BEAUMONT-MAILLET, *Conservateur en chef du Cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale*
Barry BERGDOLL, *Columbia University-New York City*
Françoise BOUDON, *C.N.R.S.-C.R.H.A.A.M.*
James Stevens CURL, *Leicester Polytechnic*
Michael Paul DRISKEL, *Southern Methodist University-Texas*
Daniela GALLO, *Scuola Normale Superiore de Pisa*
Hélène GUENE, *Université Jean-Moulin de Lyon*
Annie JACQUES, *Conservateur en chef de la Bibliothèque de l'E.N.S.B.A*
Emmanuel JACQUIN, *historien*
Kinga KANTORSKA, *chargée des Archives de l'Administration de la Bibliothèque nationale*
François LEGRAND, *historien*
François LOYER, *C.N.R.S.*
Marc SABOYA, *Université Michel de Montaigne de Bordeaux*
Werner SZAMBIEN, *C.N.R.S.-C.R.H.A.A.M.*
David VAN ZANTEN, *Northwestern University-Illinois*




*La pompe funèbre du duc d'Orléans à Notre-Dame de Paris en 1842, mise en scène par Visconti.*

# SOMMAIRE


Un génie classique ouvert sur l'éclectisme
*B. de Andia* ..... 10

Un hommage de Lutèce à Visconti
*J.-P. Babelon* ..... 16

Le retour des cendres de Visconti
*B. Foucart* ..... 18

Autobiographie
*L.T. Visconti* ..... 22

Chronologie ..... 44

Les Visconti de Rome
*D. Gallo* ..... 48

La formation
*A. Jacques* ..... 60

Visconti architecte-voyer
*D. Van Zanten* ..... 66

Les collaborateurs de Visconti
*D. Van Zanten* ..... 72

Visconti et le décor urbain :
les fontaines parisiennes
*F. Boudon* ..... 78

Les monuments de la place royale
de Bordeaux
*M. Saboya* ..... 101

Les salles de spectacle
*F. Boudon* ..... 108

Une bibliothèque nationale
rue de Richelieu
*S. Balayé et K. Kantorska* ..... 112

La bibliothèque indésirable
*F. Hamon* ..... 125

Metteur en scène des fêtes de juillet
et des fastes du II^e Empire
*B. Bergdoll* ..... 142

L'architecture funéraire
*J.S. Curl* ..... 162

Le tombeau de Napoléon,
Louis Visconti créateur et administrateur
*M.P. Driskell* ..... 168

L'échec des « tarsias » aux Invalides
*F. Legrand* ..... 181

Lotissements et spéculations
*W. Szambien* ..... 184

Les hôtels
*C. MacCallum* ..... 188

Un projet inédit pour l'hôtel
de Mademoiselle Mars
*L. Beaumont-Maillet* ..... 191

Du néo-classicisme à l'éclectisme
*C. MacCallum* ..... 194

Un petit palais napolitain
*C. MacCallum* ..... 201

L'immeuble, l'ordre et la fantaisie
*F. Loyer* ..... 206

Châteaux et maisons de campagne
*H. Guené* ..... 212

La réunion du Louvre aux Tuileries
*E. Jacquin* ..... 220

Visconti et le Nouveau Louvre
*D. Van Zanten* ..... 248

Visconti et la critique
*M. Saboya* ..... 254

Iconographie ..... 261

Liste des clients de Visconti ..... 267

Remerciements ..... 268

# Un Génie Classique Ouvert Sur L'éclectisme

*« Visconti, Vitruvio secundo »*

Joseph Naudet,
Directeur de la Bibliothèque Royale

La découverte inespérée du fonds familial aimablement mis à disposition par le comte Hervé du Périer de Larsan, a permis aux savants et historiens qui ont écrit ce remarquable ouvrage sous l'égide de Françoise Hamon et Charles MacCallum, de rendre un hommage chaleureux, à l'occasion du bicentenaire de sa naissance, à Louis Visconti qui retrouve ainsi son rang parmi les grands qui ont modelé l'histoire.

Cet architecte de génie fait partie d'une dynastie de surdoués qui renouvelle brillamment les recherches entreprises depuis le XVI^e^ siècle sur l'Antiquité et mène l'art de bâtir vers un classicisme scientifique et raffiné ouvert sur un éclectisme fécond.

## De Rome à Athènes, un monde à visiter

La Renaissance se tourne vers les ruines romaines qu'elle contemple et admire, cherchant des trésors enfouis sans pour autant entreprendre des fouilles. Ces vestiges inspirent des architectes tels Brunelleschi ou Palladio et des théoriciens tels Serlio ou Vasari, qui substituent au flamboyant, les ordres doriques, ioniques et corinthiens et à l'iconographie catholique les figures mythologiques. Mais cette mutation demeure superficielle tant que les artistes croient en la civilisation chrétienne et que les architectes, empreints de traditions ancestrales, sont obligés de suivre leurs artisans, habitués aux techniques dites « modernes », c'est-à-dire gothiques.

L'horizon change au milieu du XVIII^e^ siècle lorsque s'éveille une curiosité féconde qui va devenir le sceau de l'avenir. Piranèse présente, en 1756, les « Vedute » et « Antichità romane », le comte de Caylus, ses « Antiquités », Mariette et Le Roy, leurs traités et enfin Winckelmann, ses travaux. La description des ruines de Palmyre, Balbeck et Paestum est publiée; des fouilles systématiques sont entreprises à Pompéï. L'Antiquité à la mode engendre un néo-classicisme international aux masses puissantes et grandioses, transpositions malhabiles et parfois monotones de modèles non étudiés.

Peu importe ! Un nouveau monde est découvert. Un monde dont personne n'a le secret, personne n'a visité l'esprit, personne n'a sondé l'âme. Or cette gloire est réservée aux Visconti qui sauront en déduire l'impact artistique et transmettre ce legs fabuleux en l'adaptant à la pensée et à l'architecture française.

*129. Projet pour une Bibliothèque royale sur le quai Malaquais, 1844.*

## Un savant italien admiratif de la France

Emblématique est la trajectoire d'Ennio Visconti. Né à Rome, fils du directeur des fouilles pontificales, à deux ans il reconnaît, sur les médailles, les effigies des empereurs depuis César à Gallien et à trois ans et demi, il lit le grec et le latin. En 1769, le futur Joseph II veut le voir. Ce jeune prodige lui offre un éloge rimé en italien, grec et latin. Devenu adulte, le pape le prie de classer pour le musée Pio-Clementino du Vatican, les derniers antiques découverts.

Aux vues des bâtiments ensevelis sous les cendres du Vésuve et jaillis presque intacts du fond des âges, Ennio a le regard de l'homme imbu de la rigueur des Encyclopédistes, du scepticisme de Voltaire et de l'amour de la nature de Rousseau. Affranchi du carcan catholique, héritier du siècle des Lumières, il a le culte de la beauté et vibre à l'art dépouillé qu'il décèle dans la république romaine et qu'il subodore dans la démocratie athénienne.

Cherchant à transposer en son temps les civilisations abolies qui le fascinent, cet idéaliste poursuit leurs images qu'il enrichit des précisions que lui apporte une nouvelle science : l'archéologie. Ainsi est-il conduit à interpréter, classer et informer, mais aussi à respecter l'histoire, la technique et les formes pures.

Fasciné par l'esprit antiquisant de la Convention et par ses références constantes aux philosophes hellènes et latins, il rejoint l'éthique proposée par la Révolution française, avec ses fêtes inspirées de rites chers à Brutus qui célèbrent la morale civique, respectueuse de l'âge, de la famille et de la fécondité, mais aussi de la nature et de la vie. Sa sensibilité vibre au pinceau de David et il rêve, pour son pays, de sénateurs drapés d'amples toges pareilles à celles que portent, sous le Directoire, les magistrats français.

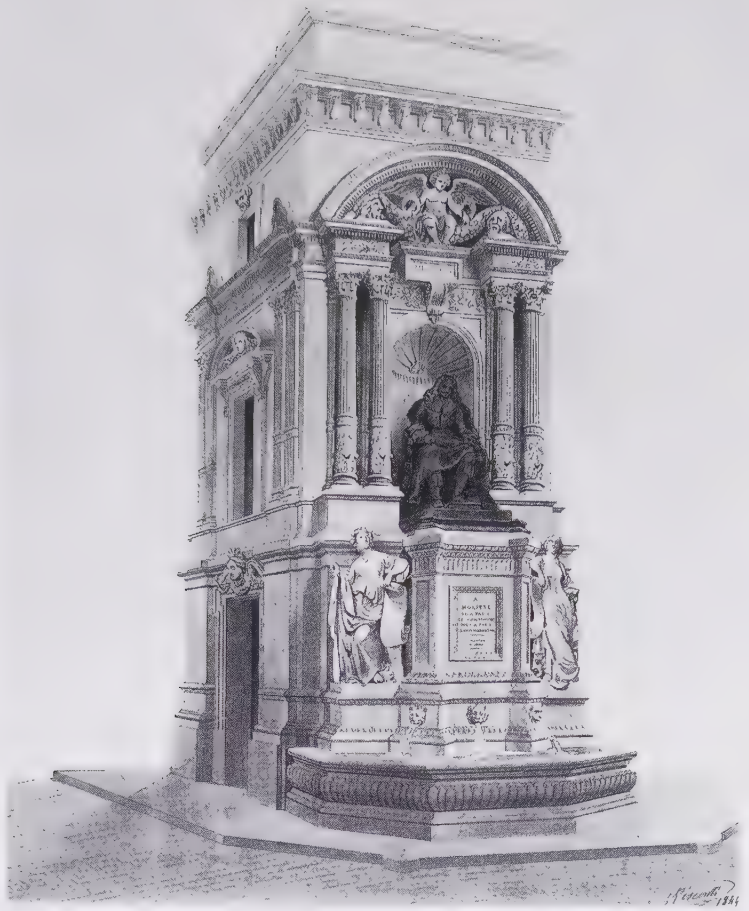
Intégré dans le gouvernement provisoire que les troupes napoléoniennes constituent à Rome, il quitte bientôt l'Italie. Lorsqu'il s'installe au Louvre avec sa famille, nommé simultanément conservateur des Antiquités et professeur à l'Ecole des Beaux-Arts, il étudie et inventorie le long cortège des dépouilles d'antiques arrivées d'Italie après les conquêtes napoléoniennes. En 1801, il inaugure avec cent dix-sept chefs-d'œuvre romains, la superbe galerie qui porte encore son nom puis, travaillant avec Percier et Fontaine à l'aménagement des nouvelles salles du Musée Napoléon, il est chargé de participer à la transformation de Paris en capitale culturelle européenne sous le vocable de l'Antiquité.

*76.*
*La fontaine Saint-Sulpice gravée par Pfnor.*

## De l'archéologie romaine aux reconstitutions grecques

Alors qu'il est encore en Italie, Ennio Visconti est un des premier à dévoiler, au-delà des copies d'Hadrien, les originaux grecs. Comparant une tête de marbre casquée trouvée en 1772 dans les fouilles de la Villa Adriana, avec plusieurs figures plus ou moins endommagées par le temps qui lui semblent des copies d'un original unique, il acquiert la certitude que le buste qu'il détient est bien celui du principal personnage d'un groupe exposé sur une place de Rome, appelé « Pasquino », composition dont on n'a jamais reconnu le sujet à cause des multiples mutilations du marbre. Par une série de moulages exécutés sur ses ordres d'après les plus belles pièces existantes à Rome et à Florence, il restitue en entier et dans sa première beauté, une des productions les plus énergiques et les plus achevées de la sculpture antique : « Ajax soulevant au milieu des guerriers troyens le corps de Patrocle ».

Près de vingt ans avant la libération de la Grèce, son avis sert de référence à ceux qui défendent le classicisme : Quatremère de Quincy à Paris, von Klenze en Bavière ou encore Wilkins et Cockerell en Angleterre. Sa réputation s'impose, en 1814, lorsque Lord Elgin, ramenant par bateau les marbres du Parthénon, les propose au British Museum. Surpris par la différence entre les métopes et les éléments de frontons présentés et leurs équivalents conservés au musée, les savants britanniques refusent leur acquisition. Déçu, Lord Elgin fait appel à Ennio Visconti. Ce dernier, devant un aréopage en ébullition, authentifie les sculptures qui, après son arbitrage, acquièrent une place majeure dans l'histoire de la civilisation occidentale.

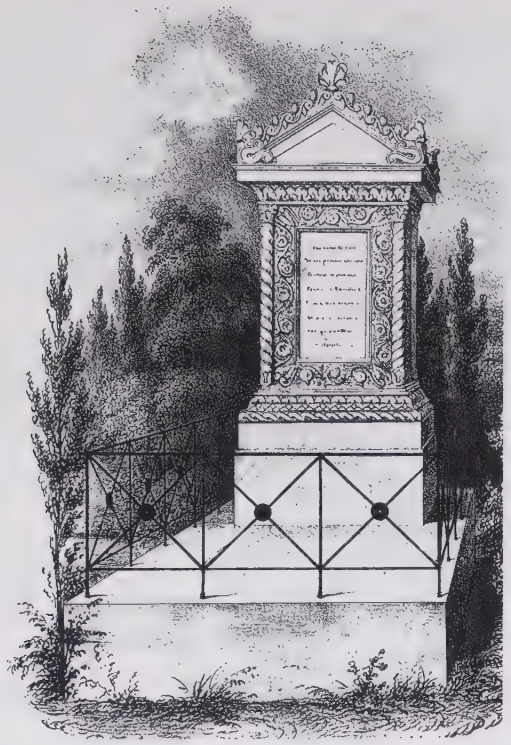


*66.*
*La fontaine Molière,*
*projet de 1846.*

## Des connaissances et une méthode d'avant-garde

Ennio lègue à son fils Louis Visconti la double intelligence de l'art romain, de la civilisation grecque et une méthode scientifique d'avant-garde, née de l'archéologie. Ses connaissances ont quarante ans d'avance sur celles de ses contemporains. En effet ce n'est qu'après la mort de Quatremère de Quincy que l'interdit pesant sur le voyage en Grèce est levé et que commencent, deux ans avant la création de l'Ecole d'Athènes, en 1847, les premières missions dans le Péloponèse. Alors seulement les Prix de Rome peuvent se rendre en mer Egée pour reproduire l'état au sol et envisager la restauration des monuments visités. A leur retour à Paris, la publication de leurs travaux dévoile les trésors de l'art hellénique et amorce un tournant dans le style de la monarchie de Juillet.

Elevé dans un cercle proche de Napoléon I[er], Louis Visconti a donc le privilège d'habiter au Louvre où son père a un appartement de fonction. Né dans le sérail, s'éveillant entre les plus belles pièces de Phidias et de Lysippe, son talent de dessinateur précoce au service d'une vision architecturale vite affirmée, lui permet de pénétrer les secrets de l'Antiquité et de forger son goût en toute objectivité, c'est-à-dire sans ce décor pittoresque, propre à la plus part de ses contemporains épris des récits de voyages de Chateaubriand, Byron et Lamartine.



*171.*
*Tombeau de Madame Frésia d'Oglianico au Père-Lachaise.*

*170.*
*Tombeau de l'Amiral Decrès au Père-Lachaise.*

## Un style raffiné à multiples facettes

Elève de Percier qui est son professeur à l'école des Beaux-Arts, Louis Visconti se détache rapidement du style dépouillé de son maître. Pour exclure le conventionnalisme propre à l'art du Premier Empire et pour laisser transparaître ce souffle qui vibre dans les marbres grecs qu'il admire infiniment, il pénètre ses volumes de la force puissante, grandiose et sereine qui rayonne dans les combats cyclopéens des Dieux et dans la grâce ineffable des nymphes et des Nikés.

Son classicisme, au-dessus des modes et des mêlées, s'impose à des gouvernements aussi contradictoires, quant à leurs choix politiques et urbanistiques, que la Restauration, la Monarchie de Juillet, la Seconde République et Napoléon III. Aussi étrange que cela puisse sembler, chacun y trouve son idéal éthique et plastique.

Dans ses multiples réalisations, commandes privées ou publiques, Louis Visconti infléchit le hiératisme de l'architecture officielle. Il harmonise ses constructions avec l'environnement urbain, donne une dimension supplémentaire, l'espace, à ses créations et, qu'il s'agisse de fontaines aux angles de rues étroites, d'hôtels particuliers, de bibliothèques, de tombeaux au Père Lachaise et sous le dôme des Invalides pour Napoléon ou de l'ensemble à une échelle jamais vue réunissant le Louvre aux Tuileries, il influence le goût de ses commanditaires.

Par sa rapidité fulgurante et son talent éblouissant, son obligeance qui lui attire un aréopage d'amis fidèles, son expérience d'architecte-voyer qui le met en contact avec le paysage quotidien de la capitale et ses fonctions de directeur des Fêtes et Cérémonies du Ministère de l'Intérieur qui lui donnent l'occasion, lors des grandes fêtes et commémorations, de transformer Paris en un décor fabuleux où s'imposent des architectures éphémères qui font évoluer le goût de ses concitoyens et qui les amènent ensuite à accepter des réalisations définitives conformes à ses plus chères inventions, Louis Visconti s'impose à son temps.

Subtil, adroit, rapide, travailleur acharné, il est remarquable par sa fougue convaincante, l'intensité de sa vie intérieure, la diversité de ses expériences. Esthète nourri de l'héritage familial et du rayonnement de collections amoureusement réunies et sans cesse enrichies, ce grand seigneur de culture internationale se place à l'écart de ses émules et s'octroie une indépendance qui efface toute entrave et lui permet librement d'épanouir un génie raffiné à multiples facettes.

## De rares disciples mais un legs immense

Avec de rares disciples à même d'achever son œuvre, Louis Visconti est mort à la tâche entouré de jaloux. Ceux qui poursuivent ses travaux, n'ayant ni sa finesse rigoureuse, ni sa grâce frémissante, ni son imagination ingénieuse, restent aveugles devant son talent. Qui plus est, la tombe de Napoléon bien que terminée, n'est pas inaugurée et son œuvre majeure, la réunion du Louvre aux Tuileries est transformée, coiffée d'un toit imprévu et couverte d'un voile de sculptures. S'il est donc difficile de déceler l'élégance des volumes d'abord proposés, il est facile d'observer la richesse du nouveau décor annonciateur des débordements de Garnier à l'Opéra ou de Ballu à l'Hôtel de Ville. Cette ambiguïté et surtout la soif de ses successeurs de s'emparer au plus tôt de ses fonctions, expliquent l'oubli dont sa mémoire est frappée.

Après la disparition de Louis Visconti, le néo-classicisme qui lui fut si cher évolue et se présente, tel Janus, comme un dieu à deux visages dont aucun ne porte ses traits. D'une part apparaît un style international dont la masse, le poids et l'épaisseur, pétri de raideur et de lourdeur, chamarré de bas-reliefs et d'ornementations, le situent aux antipodes de son approche délicate et d'autre part, un classicisme national qui perd ses racines grecques et romaines : nombre d'architectes, tel Samson, et de mécènes, tel Boni de Castellane, préfèrent voir l'Antiquité à travers l'interprétation qu'en donne le Grand siècle, de Mansart à Ledoux, sous l'influence du mécénat royal de Louis XIV, Louis XV et Louis XVI.

Quelle que soit l'origine et la nature des critiques inexactes ou mesquines reprises de décennie en décennie pendant plus d'un siècle, Louis Visconti n'en demeure pas moins un phare dans l'histoire de l'architecture : preuve en est son œuvre, dont cet ouvrage majeur prouve l'intérêt capital et son rôle de précurseur du vaste courant éclectique qui va régner sur trois générations. Comme il défendit l'hôtel de Cluny, menacé de démolition en 1844 pour la construction d'une Bibliothèque royale et comme il plaida pour qu'on redore enfin le dôme des Invalides, les trois générations qui le suivent de 1853 à 1914 font sortir de l'ombre des civilisations disparues. Elles ressuscitent le Moyen Age, la Renaissance, les XVII[e] ET XVIII[e] siècles ainsi que le folklore provincial, entreprennent des études archéologiques et historiques approfondies, restaurent les monuments clefs de chacune des époques qui les intéressent et harmonisent leurs nouveaux volumes aux cadres anciens. Après Visconti elles ne craignent plus d'emprunter les techniques de pointe qui, seules, permettent de s'affranchir de la matière et d'inclure au quotidien, confort et agrément, art de vivre et beauté.

Outre cette méthodologie, Louis Visconti lègue à sa profession une déontologie à son image, c'est-à-dire toute de droiture, d'affabilité, de probité, de respect de la parole donnée qui s'étend aux moindres détails y compris l'observation scrupuleuse des devis et des délais.

Par son humanisme, sa stature intellectuelle et artistique, il confirme donc l'architecte dans son rôle de thaumaturge, de créateur et de destructeur de civilisations, rang qu'il détient depuis le XVI[e] siècle et que lui contestent déjà ingénieurs et urbanistes.

*172.*
*Tombeau du Maréchal Suchet au Père-Lachaise.*

# Un Hommage de Lutece a Visconti

En 1864, la municipalité décidait de débaptiser une ancienne rue du bourg Saint-Germain-des-Prés, la rue des Marais-Saint-Germain, dont l'histoire a retenu qu'elle abrita tour à tour les premiers hugenots parisiens, Racine, Adrienne Lecouvreur et Balzac. Elle devint la rue Visconti, du nom de Ludovic Tullius Joachim Visconti, l'architecte du Louvre, disparu onze ans plus tôt. La proximité de l'Ecole des Beaux-Arts situait la rue Visconti dans un environnement justement académique.

La ville entendait ainsi honorer la mémoire d'un homme qui avait enrichi le paysage parisien d'une quantité de monuments fort appréciés, et notamment de fontaines dont les eaux, certes moins abondantes que celles de Rome, rappelaient néanmoins que Visconti, né sur les bords du Tibre, était resté fidèle à ses origines.

La réputation de Visconti ne tarda pas à s'estomper ensuite, victime du mépris dans lequel on enferma généralement toute l'architecture néoclassique, dés la fin du XIX^e^ siècle.

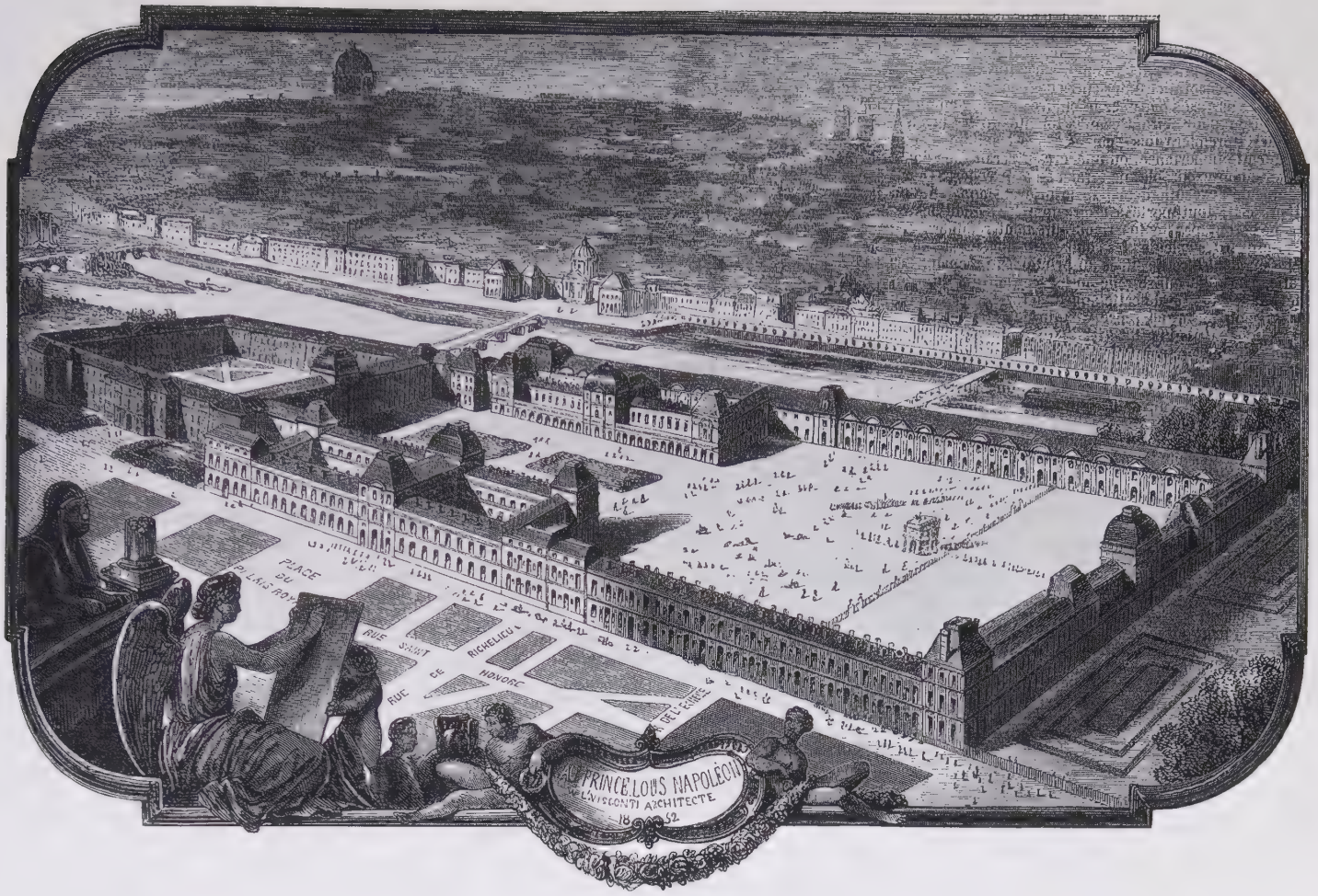
Entre l'antiquité militaire du premier Empire et l'éclectisme claironnant du second, les monuments de la Restauration et de la Monarchie de Juillet, plus discrets, plus mesurés, souffrirent d'un long discrédit. Seul le style néogothique offrait un chapitre avouable à l'histoire de l'art national, et il faut savoir gré à Louis Hautecœur d'avoir étendu son *Histoire de l'architecture classique en France* jusqu'à cette période si peu prisée. On est bien revenu aujourd'hui de cet ostracisme, à voir les prix atteints par le mobilier et les objets d'art du temps de Charles X et de Louis-Philippe.

Nul architecte n'incarne mieux que Visconti toutes les valeurs de ces décennies, de 1820 au milieu du siècle, celles qui furent décrites par Balzac, mais les jugements portés sur son œuvre sont restés entachés de préjugés durables. L'exposition organisée par la ville de Paris pour honorer à nouveau l'architecte méconnu, en l'année du bicentenaire de sa naissance romaine, vient à point pour rétablir la vérité, combattre les légendes, identifier exactement les œuvres et reconstituer les circonstances de leur création.

*Visconti redivivus.* L'opération menée depuis trois années pour honorer sa mémoire et qui aboutit à cet ouvrage qui restera longtemps l'étude essentielle sur l'architecte mérite qu'on souligne son caractère exemplaire. En 1988, sollicité de contribuer aux Mélanges offerts à André Chastel — dont le souvenir reste si présent à tous les historiens d'art — j'avais fait porter mon article sur un Romain parisianisé, L.T.J. Visconti, reconsidéré à la lumière des projets successifs pour le Louvre qui venaient d'être classés aux Archives nationales. Quelques semaines plus tard, j'avais la surprise de rencontrer M. du Périer de Larsan et le professeur MacCallum que réunissaient une même passion pour Visconti et un même objectif : servir sa mémoire par une exposition. Il est vrai qu'ils avaient pour justifier leur enthousiasme un argument de poids : les archives de Visconti lui-même : correspondance, dossiers, portefeuilles de dessins, restés conservés par ses descendants.

Accueilli très favorablement par la ville de Paris, le projet d'exposition a pris grâce au dynamisme communicatif de Mme de Andia une ampleur justifiée par l'importance des archives qui permettait de prendre la mesure nouvelle de l'œuvre de Visconti. Des contributions ont été demandées aux meilleurs spécialistes français et étrangers. Elles constituent un ensemble cohérent, bâti à l'aide de matériaux nouveaux et irréfutables.

Visconti apparaît ainsi sous un nouveau jour, dans la complexité de sa carrière : architecte officiel travaillant pour le pouvoir royal ou pour la municipalité, et constructeur privé recherché par une clientèle trés sélect, celle des maréchaux du premier Empire et celle des aristocrates et des nouveaux riches de la Monarchie. Souple et habile gestionnaire — les contemporains le lui ont reproché — il s'occupe aussi des fêtes publiques et gagne une grande réputation dans l'architecture funéraire. Son obstination lui permettra de mener à bien — mais pas jusqu'à son terme — la construction de son chef-d'œuvre, le tombeau de Napoléon, au milieu des difficultés administratives et politiques que l'on imagine, lui qu'on aurait pu croire réduit aux charmantes productions de l'atticisme




*268. Vue perspective de la réunion du Louvre et des Tuileries d'après la gravure de Pfnor, 1852.*

de ses débuts, l'hôtel de Mlle Mars ou la fontaine Gaillon.

Une œuvre abondante, variée, personnelle, pleine de charme et néanmoins toujours soumise au vrai sentiment du monumental, dont Bruno Foucart analyse plus loin avec esprit les valeurs fondamentales. Une œuvre destinée explicitement à donner une parure monumentale à la ville — non seulement par les fontaines et les monuments publics, mais par l'insertion des hôtels particuliers dans le paysage urbain — et où affleurent à l'évidence l'esprit des ascendances romaines et le goût pour l'archéologie.

Lorsqu'il succombe brutalement à une crise d'apoplexie, à l'âge de 62 ans, il tient dans ses mains les destinées du nouveau Louvre, il a la confiance du nouvel empereur, les travaux sont commencés. Aurait-il vraiment bâti ce nouveau Louvre, si respectueux de l'ancien, que nous montrent ses dessins, ménageant l'individualité des parties originelles — pavillon de l'Horloge, Pavillon central aux Tuileries — dans le réseau de ses ailes basses et de ses pavillons à échelle moyenne? Ludovic Vitet, défenseur de sa mémoire contre les initiatives du jeune Lefuel, feignait de croire qu'il aurait su résister à l'inflation des désirs de Napoléon III : « Il fut resté le maître de son œuvre ». Il est permis d'en douter. Il n'était pas enterré depuis deux mois que l'on commençait à démolir la face sud du pavillon de Rohan où l'on avait « planté le bouquet » un an auparavant. Cet homme de la première moitié du XIX^e^ siècle s'avançait dans la seconde à ses risques et périls. Le monde avait changé. Le Paris de Zola succédait à celui de Balzac.

# Le Retour des Cendres de Louis Visconti

De cette exposition, de ce catalogue, quel Visconti renaîtra ? Celui qui est un des grands, très grands architectes du milieu du XIX^e^ siècle souffre en effet d'une réputation inégale et bien injuste. La mort lui a été deux fois fatale puisque ce qui aurait dû être son grand œuvre, son titre de gloire immortelle, ses tables de bronze lui a été arraché par la Parque. N'a-t-il pas dû partager avec Lefuel la paternité du vrai, du seul, du premier grand Louvre, celui de la réunion avec les Tuileries ? Partage inégal car Lefuel en modifiant les élévations de Visconti sinon son plan, en modulant dans les gammes hautes le parti décoratif a obnubilé son prédécesseur. Le Louvre n'est-il pas, selon les habitudes de formulation, celui de Lefuel et Visconti plutôt que celui de Visconti et Lefuel ? Les successifs, incessants projets pour la Bibliothèque nationale, les vingt ans d'efforts dépensés en vain apparaissent comme une comédie burlesque et au mieux comme les paroles dans le désert dans l'attente du sauveur des livres, de Labrouste. Lefuel et Labrouste auront fait oublier Visconti, double victime de ces deux autres voleurs de gloire et fossoyeurs de talents que sont l'administration incapable de décider et la mort toujours trop décisive.

Il y a plus grave. Le sort n'aurait été fatal qu'à un à peu près d'architecte. Adolphe Lance, qui fut pourtant son collaborateur, a été terrible pour la mémoire de Visconti. La notice du *Dictionnaire* de 1872 ne le qualifie-t-il pas « d'hommes d'affaires » plus occupé par ses contacts politiques et mondains que par le maniement du compas et du crayon ! Pire, cet entreprenant chef d'agence aurait moins été un architecte qu'un décorateur. Cette étiquette, un peu infamante, lui est restée. Louis Hautecœur, dans son *Histoire de l'architecture classique en France,* cet étonnant et définitif jeu de cases, n'a pas cru bon de modifier cette réputation. « Né décorateur » Visconti figurera, curieusement associé à Dédeban, surtout connu pour quelques étranges dessins, parmi la variété « décorateurs » des élèves de Percier. Visconti n'a pas ainsi droit de présence pour Hautecœur parmi les « rénovateurs du classisme », les Hittorff, Labrouste, Duc, Constant-Dufeux, Duban, Vaudoyer qui apparaissent comme les vrais grands architectes de la période. Cette mise en situation de Visconti lui a été fatale.

Si l'on ajoute les méfiances et jalousies suscitées par ses bonnes fortunes politiques, la faveur des Orléans, la solidarité bonapartiste acquise à la mémoire de son père, il est clair que Visconti est fondamentalement coupable aux yeux de ses contemporains d'avoir trop bien réussi, de gagner les concours trop facilement, si facilement que l'on suspecte que pour lui les dés sont jetés d'avance par des pouvoirs complaisants. Ce procès en moralité professionnelle et confraternelle ne nous intéresse plus beaucoup et les preuves font du reste toujours défaut. Quand Visconti proteste contre les insinuations contestant le déroulement du concours pour le tombeau de Napoléon, la *Revue générale d'architecture,* sa bonne ennemie, cesse ses attaques et pratique le silence. Aujourd'hui on admirerait plutôt ses capacités à mener une grande agence, à réunir des collaborateurs venant d'horizons si variés, rassemblant pour l'exemple ingénieurs et architectes. Sa capacité à monter des opérations complexes, à susciter et lier financements public et privé est plutôt séduisante. Il est celui qui sut mener à bien en un temps record le projet du Louvre, celui qui du jour au lendemain aurait pu, quel que soit le lieu, construire une Bibliothèque nationale qui, surtout si l'on pense au projet de la place Dauphine, n'aurait peut-être pas été si indigne de celle de Labrouste. Cet architecte qui avait la réputation de terminer à temps ses chantiers, de respecter ses devis, de s'en tenir aux budgets fixés, de trouver heureusement des solutions à chaque nouvelle contrainte ne pouvait être qu'un homme remarquable, même s'il était le fils de son père et né dans une pourpre semée d'abeilles.

Il était bien un homme des temps nouveaux, capable de vivre au mieux le grand passage d'un goût international, de la foi dans le dieu unique du classisme antique à l'attention nouvelle aux données de l'histoire et à la variété des formes. La caractéristique principale du décorateur, celle que relève le plus volontiers ses sourcilleux contemporains, était l'entente du cadre urbain, la compréhension des édifices où il œuvrait. Ses aménage-

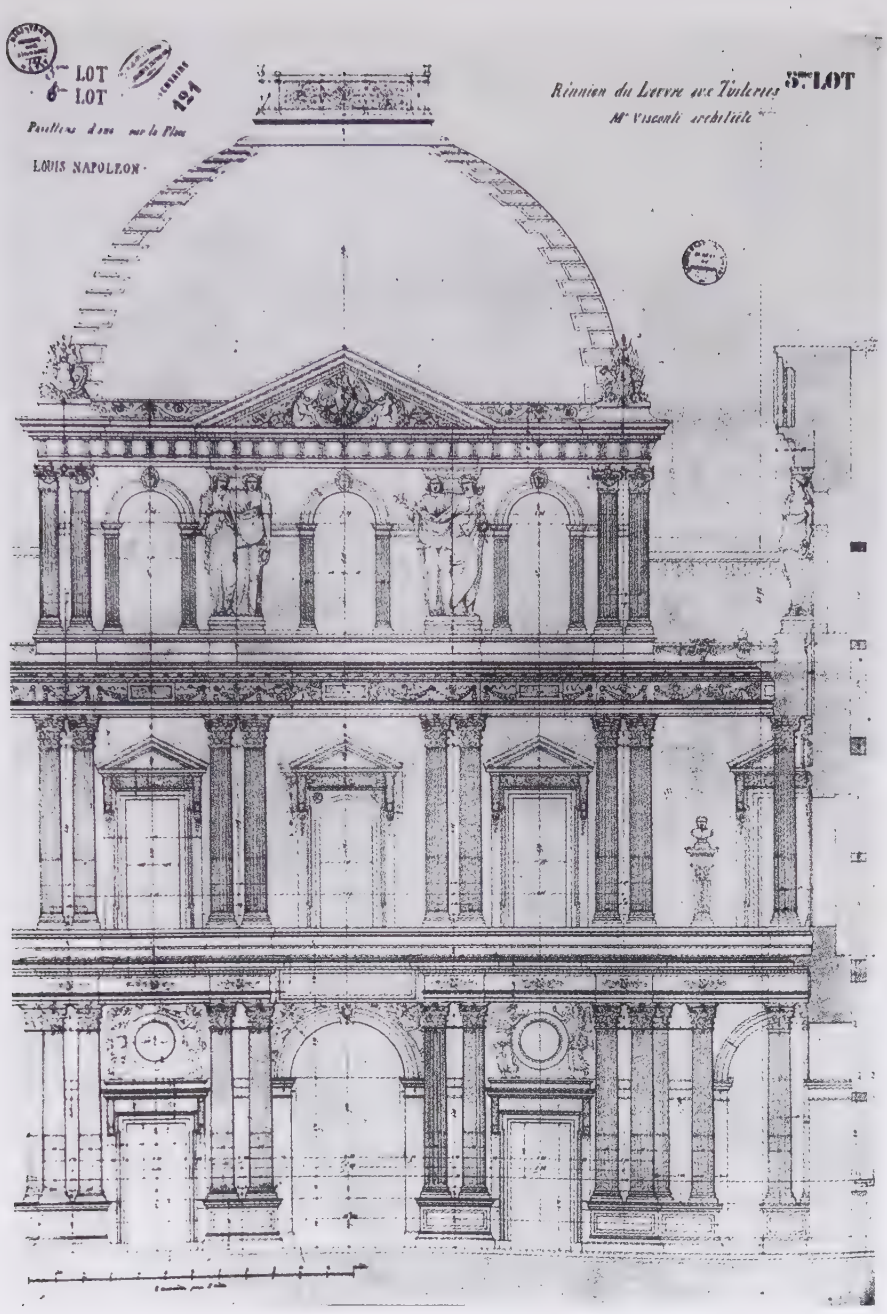
*159. Projet de décoration du Dôme des Invalides conçu par Visconti pour le retour des cendres de l'Empereur en décembre 1840.*

ments de Notre-Dame de Paris, auxquels participe le jeune Viollet-le-Duc, servaient l'architecture, cette architecture gothique que Visconti n'aimait pas tellement, autant qu'ils se servaient du lieu. Visconti avait le sens des édifices et la réussite non pareille du tombeau des Invalides est d'abord là. Il est celui qui sut le mieux respecter les recommandation données en mai 1841 par la commission parlementaire présidée par Ludovic Vitet. « Etre simple et sévère, respecter l'œuvre de Mansart et de Louis XIV. Le problème est de faire quelque chose qui ait l'esprit de la grandeur sans trop s'élever du sol, quelque chose qui attire les regards, qui s'en empare mais sans lui interdire d'embrasser l'ensemble de l'édifice ». Ces prescriptions étaient parfaitement contradictoires. Visconti en enfonçant dans le sol un monument réduit à l'état de simple tombeau, en ouvrant une crypte par définition enfouie, c'est-à-dire en faisant l'opposé de ce qui était attendu, est arrivé à réussir l'impossible.

Ce non-monument, cette concavité sous un dôme concave flottant en quelque sorte sur le vide, cette utilisation du moins, du négatif pour célébrer la plus grandiose des gloires françaises dans le plus glorieux des espaces d'architecture parisiens sont des des partis étonnants. Fallait-il que Visconti eut à la fois le sens de la grandeur, de la noblesse antique et la compréhension de l'architecture classique pour atteindre l'idée sans avoir besoin des apparences, pour suggérer l'être aux dépens du paraître ! C'est en cela qu'il montrait qu'il n'était plus un néo-classique, qu'il ne croyait plus à l'usage privilégié d'un certain système formel; il était si moderne, comprenait si bien l'histoire qu'il pouvait créer comme en se déployant dans le creux des formes et espaces d'autrui. N'était l'anachronisme, on aimerait dire que Visconti vit avec l'historicisme comme un surfeur d'aujourd'hui avec sa vague, dans un accompagnement qui n'est jamais un attachement. La solution du tombeau de Napoléon aux Invalides appelle une comparaison avec une autre et postérieure réussite du même type, celle de Jacques Carlu, quand sur la colline de Chaillot en 11937 il remplace le défunt et obèse Trocadéro par une absence, un vide, un creux, celui de la terrasse aussi présente, aussi forte mais plus troublante que la plus ambitieuse des constructions. Visconti devait avoir un génie certain pour la litote sinon le minimal, lui dont les fontaines viennent remplacer la chapelle expiatoire du Duc de Berry, square Louvois et la statue de Louis XV sur la place royale de Bordeaux. Des eaux vives, de simples fontaines pour étancher la soif du souvenir.

Avec sa génération Visconti partage donc la neuve passion pour l'histoire, une histoire élargie au-delà de l'antiquité, cette antiquité qui n'est plus considérée comme le modèle absolu. Sa grande gloire sera d'être un des pères conscrits, un des fondateurs du plus significatif, du plus important, du plus riche des courants artistiques du XIXe siècle, on veut dire l'éclectisme. Il est capable pour Molière de dresser une fontaine-monument qui est l'équivalent d'un grand retable XVIIe, comme en 1853 d'utiliser pour la célébration du 15 août des élévations « mauresques », comme à Olméto di Tuda pour Sebastiani d'inventer un donjon néo-médiéval aussi incongru que la tour de Strawberry Hill. L'éclectisme chez lui n'est pas seulement dans la capacité de passer d'un registre formel à un autre mais dans le sens de la convenance. L'exemple mémorable est celui du projet pour le Louvre. « L'architecte fera abnégation de tout amour-propre pour conserver à ce monument le caractère que ses devanciers lui ont imprimé ». Cette déclaration d'intention est capitale; quels que soient ses inspirateurs, qu'elle revienne à Visconti ou aux penseurs de l'administration, elle est la charte fondatrice du goût moderne du XIXe siècle. Le nouveau Louvre sera « historique ». En suivant et réalisant le grand dessein de Napoléon Ier, qui était de laisser libre l'espace entre le Louvre et les Tuileries, en abandonnant l'aile transversale si chère à Percier et Fontaine, en s'inspirant principalement pour les élévations à la fois du Louvre de Pierre Lescot et des Tuileries, Visconti donnait la formule la plus féconde de l'éclectisme à la française au milieu du siècle. C'est la méditation sur l'art de la Renaissance et précisément de la Renaissance française, autant sinon bien plus que sur l'art médiéval, qui libère du dogme de l'antique. Les réinterprétations propres aux architectes de la Renaissance encouragent celles du XIXe siècle qui travaille sur l'ensemble des styles à la manière et à la différence du XVIe travaillant sur la seule antiquité. Le style du XIXe siècle se définira dans cette prise en compte des données de l'histoire, et particulièrement de l'histoire nationale dans ses renouveaux. Visconti qui est aux origines du Louvre de la Seconde République et de Napoléon III est aux origines de cette manière française, néo-XVIe-XVIIe, si évidente et si différente quand on la compare aux autres formulations européennes.

Visconti doit pour nous rejoindre la constellation, la pléiade des Hittorff, Duc, Duban, Labrouste, Questel, Gilbert. Il fait partie de cette génération, née dans les années 1790-1800, qui renouvelle le classissisme mais avec une élégance, une modération, une discrétion qui ne seront plus tout à fait les vertus de la génération suivante. De ce point de vue le changement du Louvre de Visconti en celui de Lefuel est exemplaire et symbolique de ce passage à un éclectisme plus généreux et baroque qui qualifie le XIXe siècle de Napoléon III. Vitet, qui était resté orléaniste, n'aimait pas le Louvre de Lefuel et n'a cessé de regretter celui de Visconti. Avec ce dernier « on était, dit Vitet, assuré... d'un effet d'ensemble simple et majestueux, de détails sobres et chatiés »; avec Lefuel, ce sera « l'invasion d'un luxe sans mesure » et « la poudre aux yeux ». Mais gardons-nous de suivre Vitet dans ce procès. Il serait sot et vain de vouloir magnifier Visconti aux dépens de Lefuel : cette « manie décorative que détestait




*Visconti, façade-type d'un pavillon axial sur la cour Napoléon, 1852-53.*

Vitet est celle qui anime Charles Garnier. Les foules qui à travers les lunettes de Pei admirent pour la première fois depuis longtemps la version lefuelienne du Louvre de Visconti démentent les chagrins de Vitet. Mais la distance, si réelle, qui sépare Visconti de Lefuel est celle même qui permet de comprendre ce moment de l'architecture française, dans les années 1840-1850, qui est pourrait-on dire, le moment de perfection, de grâce, le moment attique de l'éclectisme français.

Visconti a sans doute eu des rapports difficiles avec la postérité mais l'année du centenaire de sa naissance lui est particulièrement faste. La parution et la mise à disposition des archives conservées par la famille du Perier de Larsan, la constitution d'une équipe de recherches qui, sous la direction de Françoise Hamon, réunit des chercheurs allemands, anglais, américains, français et italien, ont permis cette fête de la reconnaissance que méritait bien Visconti. Son retour à la mémoire est triomphal.

# Autobiographie

LOUIS-TULLIUS VISCONTI[1]

Trouville[2], le 5 septembre 1847

Né à Rome le 11 février 1791 d'Ennius Quirinus Visconti et de Theresa Doria dans le Palais du prince Chigi place du Cours[3]. J'eu pour maraine la princesse Chigi et pour parrain [blanc][4].

Dans ma première jeunesse, je fis des terribles maladies. Je n'avais pas 6 ans que j'avais été seigné déjà douze fois. Enfin, à force de bons soins, je fus tiré d'affaire à une époque où mon père ne pouvait pas beaucoup s'occuper de nous, entraîné par les événemens qui se succédèrent avec une rapidité telle que cela ressemble à un rêve[5]. Mais pour apprécier comment mon père, livré de (dès) sa plus tendre jeunesse aux études sérieuses de l'archéologie[6], a pu figurer dans la révolution qui s'est passée à Rome en 1799, il faut connaître les antécédans. Mon père fut élevé pour entrer dans les ordres, mais de bonne heure il témoigna un [1v°] tel dégoût pour la vie monastique que, malgré les promesses qui lui furent faites d'arriver un jour au chapeau de cardinal, il persistât dans son refus. Le dépit fut tel que le gouvernement papal lui retira toutes les places et les pensions pour l'obliger à entrer dans les ordres[7]. Mais mon père persistat et se livra tout entier à terminer son ouvrage du Musée Pio Clementino qui fut le premier fondement de cette haute réputation qui devait illustrer un jour[8]. Libre de se marier, il épousa en 1788 Théresa Doria, de laquelle il eut quatre enfans dont deux morts en bas âge et deux qui ont survécu[9]. L'aîné qui est Sigismund Visconti, homme de lettre fort distingué, [d'un caractère très] de meurs très simples mais fort instruit[10], et moi, Louis Tullius Joachim Visconti. Je me souviens peu de mon séjour à Rome puisque, lorsque je suis venu à Paris, j'avais 8 ans et 1/2 au plus[11]. Mais la nature des événemens qui eurent lieu en 1799 furent [2] de nature à impressioner même un enfant en bas âge[12]. J'ai déjà dit l'aversion que mon père éprouvait pour la vie monastique et pour un gouvernement dirigé dans ce sens. Aussi, aussitôt l'arrivée des Français dans Rome, mon père fut désigné comme un des chefs de la République instituée par les Français. Il fut nommé ministre de l'Intérieur et ensuite un des Cinq Consuls. Malheureusement, cette république ne dura que quelques mois. La contre révolution eut lieu et il fallut abandonner tout car il y allait de la vie[13]. Ce fut une séparation bien douloureuse car la mer était couverte de vaisseaux anglais qui arêtaient (?) les réfugiés italiens[14]. Le bate(au) où était mon père fut assez heureux pour aborder à Marseille[15]. Nous ne le suivîmes que trois mois après[16].

Ma mère, restée seule avec ses deux enfans à Rome, fut poursuivie par le gouvernement papal[17]. Tous les biens confisqués. Enfin il fallut subir toutes [v°] les vexations imaginables en pareilles circonstances, lorsque enfin la bataille de Marengo fit changer cet ordre de choses et notre triste position[18]. Ma mère reçut un jour la visite du général Murat qui lui portat de la part du gouvernement français l'ordre de rendre tous les biens confisqués et les moyens de rejoindre mon père en France. Ce qu'elle fit après avoir réalisé tant bien que mal ce qui restait de notre fortune[19]; nous sûmmes à notre arrivée en France comment mon père avait été reçu par le gouvernement français qui, par ordre du Général Bonaparte, avait été escorté de Marseille à Paris (les routes n'étaient pas alors sûres) et la nomination qu'il avait reçu, à son débarquement en France, de conservateur des antiques du Musée National[20] où il apporta l'ordre qui existe aujourd'hui encore. Il fit le livret explicatif qui a été répété depuis par les différens conservateurs qui se sont succédés[21]. M. Denon avait [3] la plus grande confiance en m[on père] et ne décidait rien sans en prendre son avis dans les dispositions des salles des antiques[22]. L'accueil qu'il reçut en France [des savans...] du Général Bonaparte et de savans ses collègues à l'Institut passe toute idée[23]. Aussi, toute sa vie, il conserva au Souverain, à la France, une reconnaissance religieuse de ces bienfaits. A notre arrivée, mon père voulut se charger lui-même de faire notre éducation. Une séparation de deux années[24], à une époque où ne croyons plus nous revoir, explique pourquoi mon père ne nous mis pas dans un collège, et cependant c'est ce qu'il aurait dû faire dans notre intérêt car j'ai

point profité de savantes leçons : par une adversion très grande pour les langues mortes. Aussi mon père trouvait-il, en marge de mes cahiers, force bonshommes, chevaux, etc. Comme les leçons se terminaient souvent par des gémissemens, malgré la patience et la bonté à toute épreuve de mon père, il me dit un jour si je ne préferais pas être artiste et *dans* quelle partie je voulais embrasser. Je lui parlais de la peinture. Il fut donc décidé qu'il me présenterai [v°] à Mr Vincent[25] qui avait des élèves les plus distingués, entre autres Horace Vernet[26], Picot[27], Alaux[28], Thomas[29], Mausaisse[30] et tant d'autres. Je travaillais au dessin avec une telle ardeur qu'au bout de 18 mois mon maître dit à mon à mon (sic) père que s'il voulait faire de moi un peintre, il était tems de me mettre la palette à la main. J'avais été reçu à l'Académie, d'après le modèle vivant, un des premiers et je m'étais lié d'amitié avec Horace, Picot, Alaux, enfin les premiers élèves qui m'encourageaient à rester. Mais j'avais eu le tems de réfléchir et d'aprécier les difficultés que présente la peinture pour en décider autrement. La facilité d'Horace Vernet à faire la figure de semaine entra pour beaucoup dans ma détermination; quand on pense qu'il fesait en une séance ce que les autres ne faisaient pas en huit jours et beaucoup mieux[31]. Je me disais : « Je ne serais qu'un créatore de plus, tandis qu'en embrassant un état utile, je me tirerais d'affaire ». Je demandais à mon père d'embrasser l'architecture. Nous allâmes remercier ce [4] bon Mr Vincent qui s'était attaché à moi presque autant que moi à lui et, tout en regrettant de me voir quitter son atelier, il approuva la détermination. Je l'embrassai pas sans quelques larmes de regrets et de reconnaissance car Mr Vincent n'avait rien voulu recevoir de mon père qui était son confrère à l'Institut[32]. Nous allâmes, en sortant de chez mon maître, chez M. Percier qui nous fit l'accueil le plus bienveillant et je fus touché au dernier point de tout ce qu'il me dit[33]. Aussi je promis bien à mon père de travailler rudement. M. Percier avait le caractère très doux mais il ne s'attachait réalement qu'à ceux qu'il voyait animé du désir de réussir. Au bout de quelques tems, il me retira de l'atelier commun pour me placer dans un atelier particulier où il n'avait que cinq ou six élèves qu'il visitait deux et trois fois par jour. Et dans ces leçons, il avait au suprême degré le talent d'électriser ses élèves, aussi je ne tardai pas [5] [d'obtenir][34] au bout de six ans cinq médailles, le prix départemental et le second grand prix sur un projet de bibliothèque[35]. Mon père, quoique *très* souffrant, assistat à la distribution des prix et ce fut la *dernière* fois qu'il mit l'habit de l'Institut[36]. Trois mois après, le 18 février 1829[37], il [mourut] *rendit dans nos bras le dernier soupir*. Cet événement terrible changeat mon avenir scolastique. Il ne laissait aucune fortune ou seulement le nécessaire à l'existence de notre mère[38]. *M. Collot, ami de mon père, connaissant notre position, voulut élever le monument à la mémoire de notre père qui existe au père Lachaise et depuis il a fait faire, vis-à-vis, celui de sa famille*[39]. Car tout ce qu'il possédait était en places et pensions accordées par l'Empereur pour l'ouvrage de l'Iconographie grecque et romaine[40], [6] ouvrage qui a ajouté encore à l'illustration de [mon père] *son nom* tant par l'érudition qu'il y a encore portée que par la manière dont cet ouvrage [a été ordonné à mon père] *fut ordonné* par l'Empereur lui-même. Un jour, l'Empereur allat visiter le musée. Il s'arrêtait (?) toujours devant les bustes des grands capitaines *et des grand hommes*[41]. Il demanda à Denon : « Qu'el est ce buste? *Quel personnage* représente-il? » Denon, qui savait beaucoup de choses, n'était pas cependant de la force de mon père. L'empereur, le voyant hésiter [sur le nom du personnage], dit tout haut : « *Est-ce que Visconti n'est pas ici?* ». Alors l'état major s'ouvrit pour faire passer mon père qui se tenait modestement éloigné. Je tenais mon père par [un des pans de son habit] la *main car mon père nous menait souvent au musée et nous expliquait les antiques*. Et j'entendis, sans lever les yeux, l'Empereur dire à mon père : « Visconti, quel est ce personnage? ». « Sire, c'est le portrait d'Annibal le plus autentique que nous ayons ». Après différentes questions que je n'ai pas retenues, il dit à mon père : « Serait-il possible [7] de former un recueil de tous les portraits des grands hommes? A-t-on des données assez certaines pour cela? » Mon père ayant répondu affirmativement, l'Empereur lui dit de lui faire un projet d'ouvrage et de le lui porter.

ROIS DE BITHYNIE, ROIS ET PRINCES DE L'ASIE MINEURE.

*15. Planche de l'Iconographie Grecque de Ennio Quirino Visconti gravée d'après les dessins de ses fils Louis et Sigismondo, 1808.*

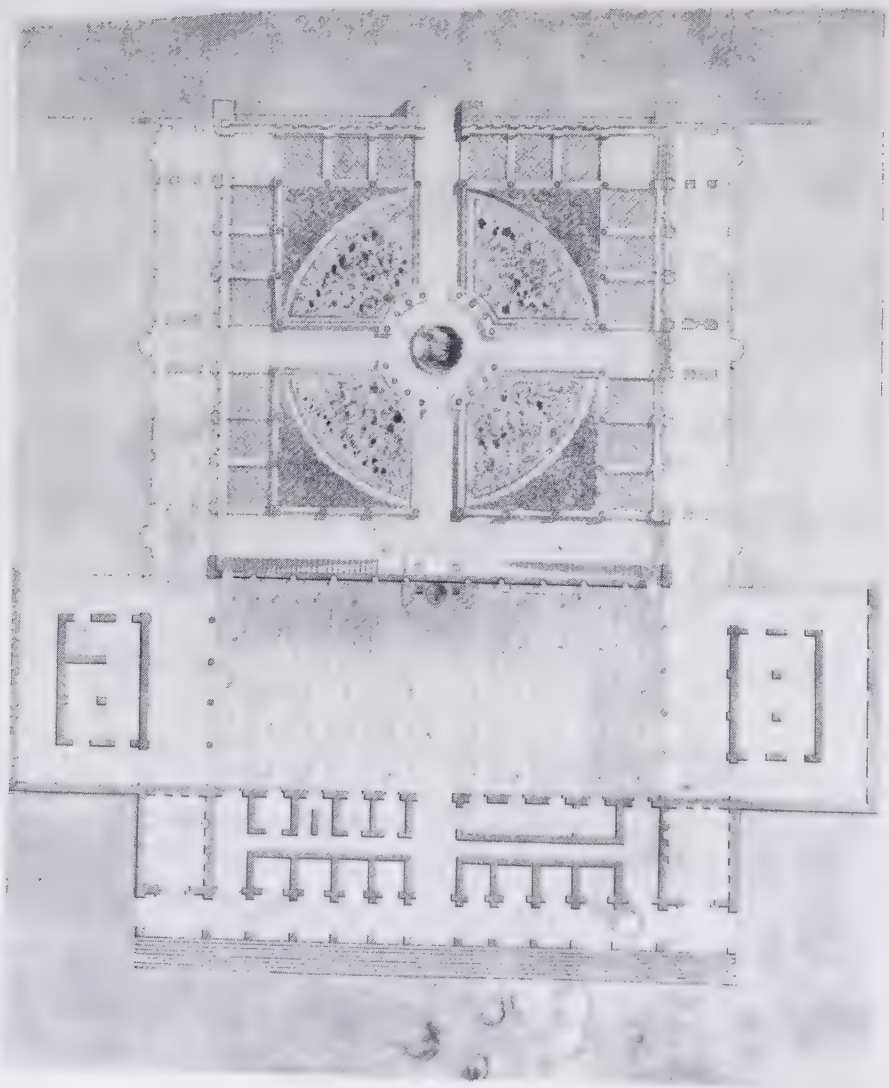
*5. Hippocrate dessiné par Louis Visconti pour l'Iconographie Grecque de Ennio Quirino Visconti, 1808.*

[Douze jours] *Un mois* après cette entrevue, l'ouvrage de l'Iconographie était ordonné et Talleran, alors Ministre des relations extérieures, fut chargé de donner les fonds. Cet ouvrage a coûté plus de 1 800 000. Mon père eut un traitement de 4 000 F pour tout le temps que durerait l'ouvrage et lorsqu'il présentat la première partie à l'Empereur il donnat l'ordre à Talerand de demander à mon père quel serait la récompense *qu'il désirait,* mon père s'en rapporta au ministre qui offrit 500 exemplaire de la petite édition[42]. *Malgré la munificence du don, il est évident qu'il aurait été préférable pour mon père d'avoir une somme bien au-dessus de la valeur des 500 exemplaires. Mais, pour une personne qui n'entend rien au commerce, ce don a été d'une très minime valeur puisque 300 exemplaires existent encore à notre disposition*[43]. Il ne put terminer l'*Iconographie romaine.* Il publia le 1er volume et laissa à M. Mongès[44] les matériaux pour terminer cet ouvrage. M. Mongès obtins également 500 exemplaires. Il en résultat que les 1 000 exemplaires ne trouvèrent pas de débit une fois les bibliothéques [8] pourvues [et je sais] *et le* peu de savans en état d'acquérir cet ouvrage très cher[45] [il en ait resulté que 300 exemplaires sont restés encore à notre disposition]. Ajoutez le goût du moment qui se porte de préférence aux romans et aux œuvres du moyen âge et vous devez juger du résultat[46]. *Un rapprochement m'est venu bien des fois à la pensée : qui m'aurait dit, à 13 ans, lorsque je fus témoin par hazard de cette entrevue — car l'Empereur n'avait pas fait prévenir qu'il visiterait les antiques ce jour-là — que le petit bonhomme qu'il avait devant les yeux ferait un jour son tombeau et vice versa ?* Il fallu donc, dans la position dans laquelle mon père nous a laissé, songer sérieusement à tirer parti de l'art que mon maître m'avait enseigné avec des soins très particuliers. Aussi aje (sic) conservé pour lui un amour et une reconaissance qui ne s'éteindra qu'avec ma vie[47]. Ce fut cet excellent maître qui voulut se charger de me présenter à M. Gauché[48] architecte de l'entrepôt des vins, où j'avais obtenu de M. Bruyère[49], alors directeur des travaux publics, une place de conducteur de travaux[50]. Cette présentation n'eut pas tout le succès que j'espérais et ce bon maître, qui ne se dérangeait pas facilement, me dit combien il était peiné mais il me conseillat de prendre courage et de m'installer [9] à ma place. Je suivis son conseil. J'allai remercier M. Bruyère et le lendemain je me présentais au Bureau de l'entrepôt des vins. Il n'est pas possible d'avoir eu un début plus pénible, gâté comme je l'avais été avec cet excellent maître, me trouvant avec un homme grossier, maniaque et surtout de très mauvaise humeur de ne pas avoir pu faire obtenir la place que j'occupais à l'un de ses protégé. Je n'y serais pas resté une semaine si je n'avais été assez heureux pour rencontrer comme inspecteur[51] un homme très habile, très bon, [de caractère] qui me mit au courant en très peu de temps de mes obligations. Je me liais intimement avec lui car nous nous comprenions *tous deux.* Mais au bout de [18] *9* mois, [il a quitté] *j'ay quitté* la place d'inspecteur, ne pouvant plus tenir avec un tel homme[52] et je restai seul [10]. Mes tribulations furent bien plus grandes. Cependant, comme je commençais à pouvoir rendre des services et que j'étais seul, il n'y avait plus à choisir : il fallut donc que M. Gauché devint plus traitable. J'y restais 18 mois. Pendant ce temps, je fus plusieurs fois chez M. Bruyère pour lui demander mon changement. Mais il me disait [Prenez patience, c'est un] *de prendre patience, que c'était un* original mais bon dans le fond : « Il vous aime beaucoup, il ne me dit que du bien de vous ». Je lui répondais que cela me faisait grand plaisir, mais j'aurais préféré me trouver avec une personne qui m'aima moins mais qui me traita mieux. Enfin un jour, à la suite d'une altercation *très vive,* je donnai ma démission au ferme. M. Bruyère en fut fâché car il me fit venir et me dit qu'il ne l'acceptait pas et qu'il me laissait 15 jours pour réfléchir. Mais ma détermination était prise et je persistais. M. Bruyère me dit qu'il n'avait pas, pour [11] le moment, d'autre place à me donner et que je le mettais dans un grand embarras car personne ne voulait aller avec M. Gauché. Je lui répondit que c'était une preuve que j'avais bien fait; et continué à voir M. Bruyère avec lequel j'étais en excellens termes. Ce début m'appris que les illusions d'atelier sont bien chimériques. Je croyais que, sachant quelque chose,

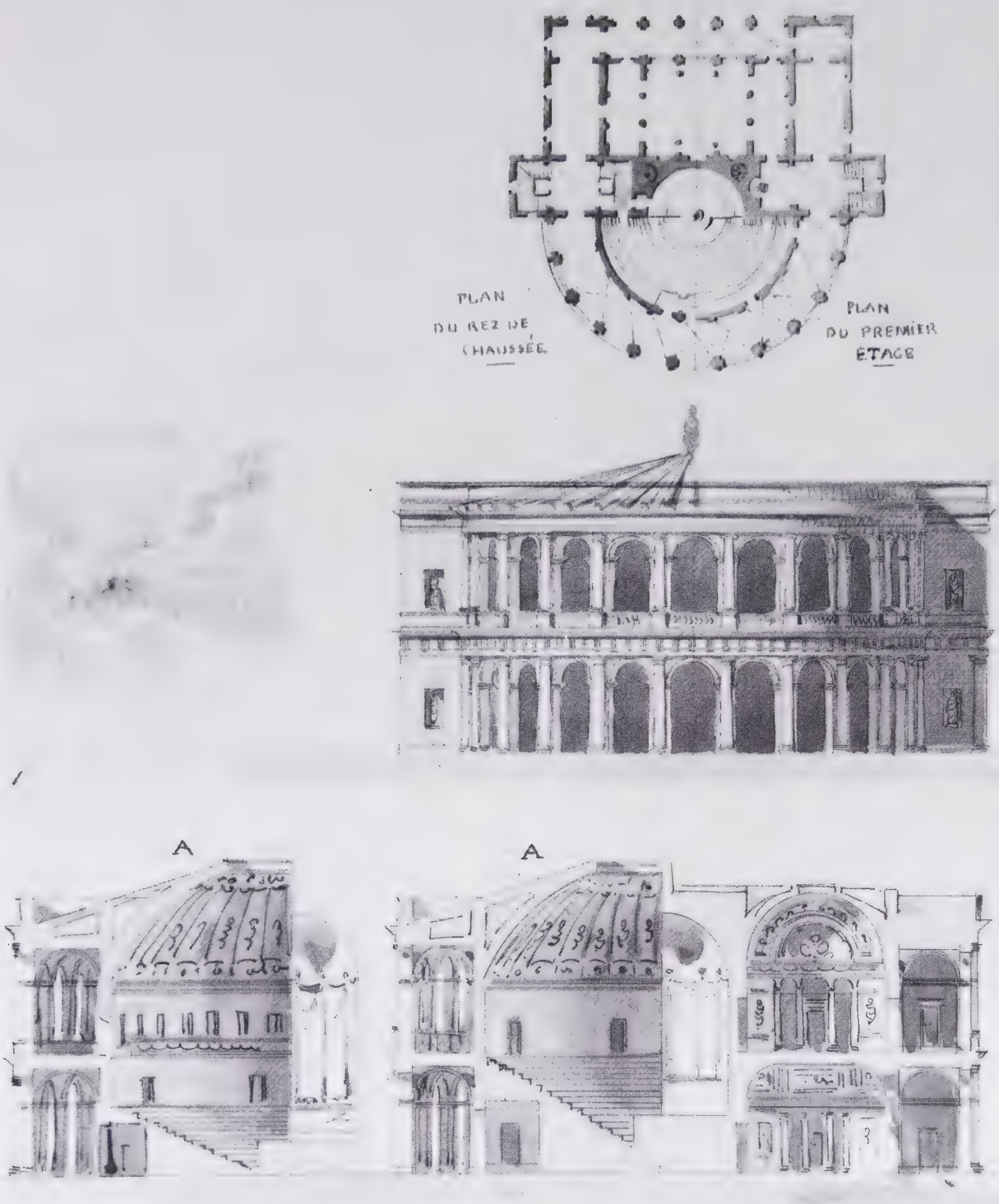
plein de bonne volonté, appuyé de la protection *toute particulière* de mon maître, pourtant un ami *qui me parru(?)* illustre, que je n'avais qu'à me présenter. [Pas du tout]. Je vis qu'il n'en était pas ainsi et que la bonne volonté ne suffisait pas. *Heureusement que,* à cette époque, il fut question de terminer le bâtiment du ministère des Finances rue de Rivoli[53]. Ce fut environ quatre mois après avoir quitté l'entrepos des vins que je fus demandé par Destailleur architecte comme Inspecteur dans ce grand monument *du ministère des finances rue de Rivoli.* Là, mon sort changeat totalement de face. J'avais l'entière direction des travaux. Destailleur, d'un caractère [12] fort doux, me laissa inspecter seul au contraire, et moi je mettais tous mes soins à le soulager dans ce labirinthe car il n'est pas possible de ce faire une idée du travail qui se fesait. On a dépensé 10 000 000 en cinq à six ans. J'avais la surveillance des travaux, des attachemens. Enfin, à la fin de ces travaux, je reçus une gratification du ministre des Finances qui me mit à même, avec les économies que j'avais pu faire avec quelques affaires particulières, *entre autre le café turc*[54] *qui fut un des cafés qui attira la foule par la curiosité qu'il inspirait, la maison de Melle Mars rue de La Rochefoucaud, le monument du maréchal Suchet au Père Lachaise, le monument de M. le c(om)te Debrusk [de Bruck], du duc de Dalmatie,* de songer à me marier. Mon bon ange, qui m'avait déjà guidé et m'avait tiré d'affaire, ne m'abandonnant pas dans cette circonstance puisque j'avais le titre d'inspecteur [et que j'avais déjà] *et* une belle clientèle, me fit rencontrer une jeune parisienne *charmante,* la fille de M. Henry, caissier à la Banque de France[55]. Ce mariage se fit au bout d'un mois[56]. Ce fut mon bon maître, M. Percier, qui voulut aller trouver mon futur beau-père [et lui dire] et se rend[re]*it* caution *de moi.* Il n'est pas possible, je crois, d'avoir été plus heureux que je l'ai été par cette alliance [13]. Je trouvai tout ce que l'on peut désirer : une éducation parfaite, *de l'érudition,* des sentimens élevés, de la religion, plus douceur de caractère [avec cependant de la fermeté], d'une beauté remarcable [et aussi assez de] *et une* fortune *convenable par rapport à la mienne*[57]. Aussi je dis : « mon bon ange » car, dès ce moment, j'eus assez de belles affaires particulières pour venir en aide et faire face à mon ménage. Comme rien n'est parfait dans ce bas monde, j'eus pendant plusieurs années des craintes sérieuses sur la santé de ma chère Sophie; mais enfin, à force de soins et de ménagements, elle existe et me rends bien heureux[58]. Ce fut pendant une de ses couches, qui la vit mère à deux doits de la mort[59], que je reçus une lettre de Mr. le V(icom)te Héricart de Thurcy, alors Directeur des Travaux[60], qui [m'assignait(?) de venir le voir] *me demandait*[61], ayant l'intention de me charger d'un grand travail. J'y fus le lendemain et M. de Thury me [chargea) *demanda* de faire une restauration de la Bibliothèque du

*6. Hermès dessiné par Louis Visconti pour l'Iconographie Romaine de Ennio Quirino, 1817.*

Roi[62]. Il me dit qu'il ne prenait aucun engagement [14] puisque il avait demandé également un projet de restauration de la Bibliothèque à l'architecte Delannoy et que ce serait, de ces deux projets, celui qui plairait le plus au Conseil des Bâtiments Civils [et] *sur le* que le ministre [déciderait. En fin je trouvais] *aurait à décider. Je m'empressais de répondre à la demande trouvant d'ailleurs* que ma position s'améliorait parce qu'on me demandait un travail important; et même dans l'hypothèse d'une défaite, je trouvais *cela* déjà fort honorable. Il en fut autrement. Le Conseil donnât la préférence à mon projet[63] mais le ministre Corbière[64] [en décidat autrement et] répondit qu'il conservait l'architecte et qu'il annulait ce qui [s'était] *avait été* fait. Heureusement pour moi, [M. de Corbière fut remplacé par Monsieur] *un changement de ministre eut lieu et on a nommé* Martignac[65]. Ce ministre, après avoir pris connaissance de ce qui avait eu lieu et [avoir demandé] *s'être fait rendre compte par* M. de Thury *pourquoi* il avait demandé ces projet, le Directeur *le* lui [redit] *ayant dit* la cause qui n'était plus un mistère puisque M. Delannoy ne voulait [plus] se soumettre à aucune observation ni rectification, je fus nommé architecte de la Bibliothèque du Roi par [15] ordonnance Royale du [blanc][66]. Depuis cette époque, j'ai fait plus de vingt projets sans avoir pu obtenir aucun résultat. Ceci s'explique facilement à une époque et (sic) tout se fait par des commissions, où les volontés des ministres sont



*26. Villa italienne, dessin d'atelier de Visconti.*




*27. Un théâtre, dessin d'atelier de Visconti.*

*25.*
*Une fabrique de jardin, dessin d'atelier de Visconti.*

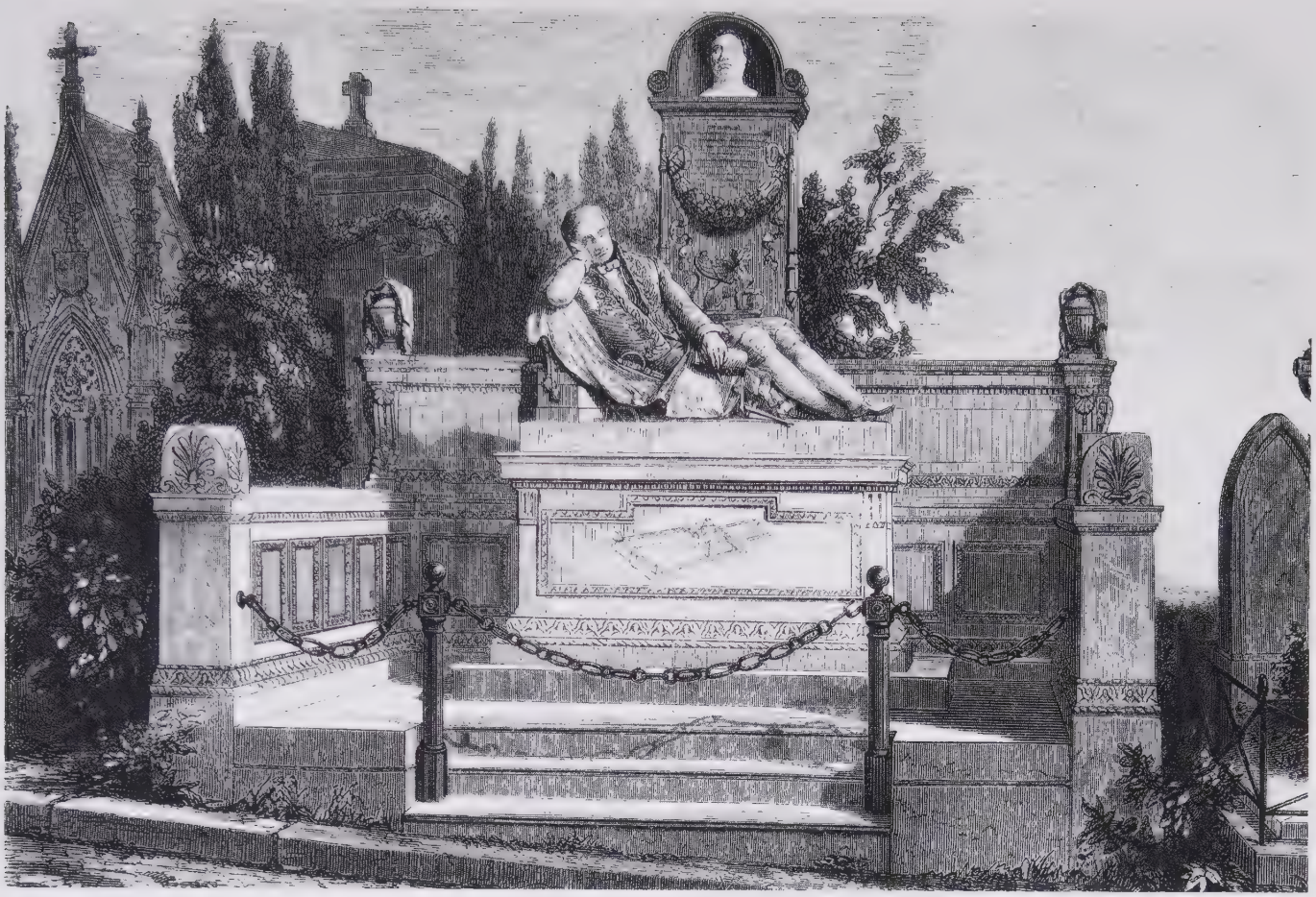
arrêtés [ou contrariées] par des réclamations, où un individu plus ou moins intéressé à entraver une détermination pour le forcer en se donnant la peine d'écrire son opinion soit dans un sens soit dans un autre, dans le but souvent aussi de faire parler de lui. Ce que je dis, est à la lettre. On peut demander à M. le C(om)te Delaborde homme d'esprit mais de faible jugement comment *on s'y prend*[67]. *La preuve est qu*'après être venu chez moi me proposer de faire un projet de Bibliothèque sur les terrains occupés aujourd'hui par le Timbre, les Relations Extérieures et les Archives qui seront bientôt à vendre, publia plusieurs lettres pour prouver qu'il ne ferait pas déplacer la Bibliothèque, que ce serait un vandalisme etc. sans épargner force phrases désobligeantes *pour le Timbre et pour moi,* tout-à-fait inutiles [à son op..ion? pour] à prouver les [premiers] avantages *de la Conservation.* Mr Delaborde n'a pas réfléchi que si les ministres qui se sont succédés, ont parlé de déplacer la Bibliothèque, ils n'ont pas pris légèrement [la] *cette* détermination. Qu'ont-ils fait? Ils ont nommés des commissions composées des hommes les plus imminens (sic) et certes je défie [16] là-dessus monsieur de La Borde de ne pas être de mon avis. Son père [d'ailleurs] fesait partie d'une de ces commissions[68]. Et bien, les trois commissions qui se sont succédées sous les différens Ministres ont toutes été d'avis que le déplacement de la Bibliothèque était nécessaire ou plutôt que la restauration était impossible etc. Les mautifs les plus saillans de ces rapports sont qu'il n'y a pas assez d'espace autour de la Bibliothèque, rue de Richelieu, qu'en acquérant les 5 maisons qui coûteront 4 500 000[69], la portion neuve dépassera de plus des deux tiers celle existante, la difficulté d'exécuter dans un quartier populaire et la nécessité de laisser la Bibliothèque ouverte pendant le tems des constructions, prenant aussi en considération la dépense qui est certes la plus considérable de tous les projets présents puisqu'il s'agit d'un monument qui reviendrait à 25 500 000 F. tandis que partout ailleurs il n'en coûterait que 18 à 20 millions. Il est évident qu'une construction neuve, bien raisonnée et disposée pour cet édifice ad-hoc serait préférable à un raptodage (sic) dont la partie conservée serait à refaire quand celle neuve serait [17] [finie] terminée. J'ai cru cette digression nécessaire par le rôle important de ma vie que j'ai joué dans cette affaire, puisqu'après avoir sacrifié plus de 20 annés, il n'y a rien ancore de décidé.

[Je fus chargé, *mot rayé remplacé par :* Je saisis au reste cette occasion pour démontrer les efforts que j'ai fait pour arriver à] *Pendant que je m'occupais de ces projets, j'ai été assez heureux pour* exécuter quelques fontaines dans la ville de Paris[70]. La première de toutes a été [la fontaine] celle du carrefour Gaillon. Cette fontaine fait partie d'une construction particulière. [et c'est un particulier qui me chargeat d'arranger(?) et de...? le petit monument et la disposition de la maison. Je lui dois des remerciements car...? et les... M. Callou qui construisit pour Mr. Viault cette maison et qui me chargeat comme architecte de cette affaire.] *Par un arrangement fait avec la Ville, M. Viault, qui était propriétaire de cet emplacement, consentit moyennant une indemité à refaire une fontaine à la place de celle qui existait.* [Et Mr Callou me

chargeat qui en était l'entrepreneur]. *M. Viault me chargeat, comme architecte, de disposer la maison de manière à recevoir une fontaine* [ce que je fis] *en la rendant indépendante de la maison,* [de cette fontaine qui est aujourd'hui propriété de la ville de Paris. C'est à cette époque] *puisque elle est aujourd'hui propriété de la Ville. Et ce fut à peu prés à cette époque que je fut nommé architecte des fêtes de la Ville*[71]*, et je fus chargé d'ordonner les fêtes du mariage de S. Altesse Royale le Duc d'Orléans*[72]*. Cette cérémonie consistat à tirer partie de la cour de l'hôtel de ville et de la salle S. Jean qui est démolie aujourd'hui. J'avais transformé la cour en un salon avec un bassin au centre et des caisses de fleurs entre tous les entrecolonnements des arcades; j'avais aussi décoré la salle du trône, le plafond et les portes. Enfin avec la fête donnée au Champ de Mars, la Ville a dépensé 800 000. C'est à cette époque que M. le C(om)te Molé demanda pour moi la croix d'officier de la Légion d'Honneur*[73]*. Son Altesse Royale fut tellement satisfaite qu'elle me demanda un dessin de la salle du Bassin*[74] *et m'envoya un magnifique thé en argent avec leurs chiffres.* Quelques tems après, M. Thiers, Ministre de l'Intérieur et des Travaux Publics, décidat la démolition du monument [élevé] expiatoire sur la place de Richelieu où avait été assassiné le Duc de Berry[75]. Ce ministre me chargeat de veiller comme architecte à ce que cette démolition se fit avec le plus grand ordre et que les fonds rentrassent dans [18] le Trésor, ce qui eut lieu. La place libre, il me vint à l'idée qu'une fontaine placée au centre ferait un bel effet. Sans comuniquer mon idée à personne, je jettai sur le papier une esquisse, qui est à quelque chose près ce qui existe, et avec cette esquisse je fus trouver les différens propriétaires qui avaient des vues directes sur cette place. Je leur parlai de mon idée mais, comme le grand mobil de toute construction est l'argent, je leur demandai s'ils voulaient souscrire. Je ne reçu que très peu de refus, Mr Rodriguez, M. Delorme, le marquis Parmentier(?), M. Vedel etc. Enfin, je rassemblai 20 000 F anciens. Une fois ce noyau trouvé, je fus trouvé M. Berger, alors maire du 2e arrondissement. Je lui fis part de mes idées et de ce que j'avais pu réunir [et] *je fus e...t?* sans mentionner [que nous irions] *d'aller* ensemble chez [M. le C(om)te de Rambuteau] *chez Mr. le Préfet de la Seine*[76] pour *lui* demander [le reste] de faire *voter des fonds pour compléter la somme.* M. de Rambuteau nous dit qu'il demandait au Conseil municipal 40 000, ce qui ferait un total de 60 000 F, somme *encore* trop minime [19] pour la confection de ce monument. Je pensai à m'adresser à M. Thiers; je lui portai donc mon projet qui lui plut et il me dit qu'il donnerait 12 000 F. à la condition que j'emploierais Klalheimer[77] statuaire à qui il voulait donner un travail. Je le lui promis. J'allais trouver M. de Rambuteau et lui fis part de mon succès auprès de M. Thiers. La somme était donc de 72 000 F., mais en me rendant compte de l'échelle de cette fontaine par rapport a la place, je vis qu'il me manquait encore une 15e de mille francs. Je savais qu'il y avait des marbres à l'île des Cygnes dont l'Etat ne tirait aucun parti. C'était du marbre Napoléon et du Château Landon, reste de la construction de l'arc de triomphe *de l'Etoile.* [Je fus encore à M.]*...encore r...* Thiers qui donnat l'ordre de livrer ces marbres. *Il n'est pas possible, dans le peu de temps qu'est resté M. Thiers au ministère des Travaux publics, de donner plus de preuve d'un amour... pour les arts.* Alors je me mis à l'œuvre et après [quatre] *trois* années *de travail* la fontaine jaillisait. Mais hélas, l'eau ne répondait pas à ce que j'espérai. [Le jour] La veille de l'inauguration, le fontainier avait laissé les clefs aux ouvriers plombiers pour faire les essais. [20] Je dis à ces ouvriers de laisser couler [l'eau] toute l'eau que pouvait donner la conduite. L'effet était bien plus satisfaisant puisque l'eau dépassait en abondance par dessus les bords, mais le lendemain il y avait ordre de ne pas laisser couler que la quantité dont cette fontaine était dotée et c'est celle qui existe encore aujourd'hui. Ce qui me fait croire que cette fontaine a réussi, c'est que l'on a cherché à l'approuver, comme [pensée] composition et étude, au statuaire qui a été [là-dessus], à cet égard, ce qu'il devait être. Il a répondu toutes les fois qu'on lui en fesait les honneurs avec lettre de démenti[78]. Il est vrai que Klalheimer est plus en rapport avec les journalistes que [moi qui] *je ne le suis;* je n'en connais pas un seul et ces messieurs sont sur l'article de délicatesse très indifférens. Ils disent : « Si nous nous trompons, on réclamera. Cela fait quelques lignes de plus dans notre journal. » Quand aux figures qui ont été faites sous mes yeux dans le grand engard [sur le ...? qui avait été fait] *que j'avais fait établir* à ce sujet sur la place, je ne leur reproche que quelques défauts d'étude, les gorges des statues un peu trop pendantes. Quand à leur silhouette, elle est parfaite. Je [21] n'en dirai pas autant de

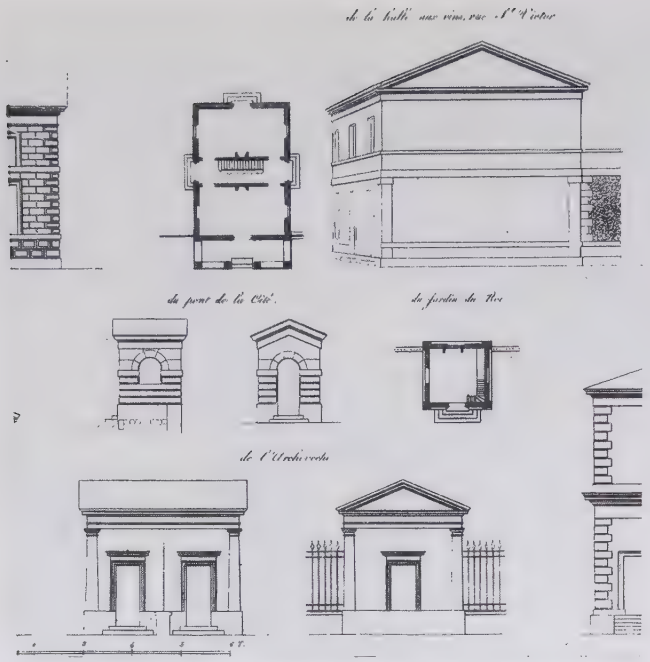
*16.*
*Dessin de Louis Visconti pour l'Iconographie Romaine d'Ennio Quirino Visconti, 1817.*

celle que Pradier a faites pour le Monument élevé à la mémoire de Molière. Là, l'étude existe mais la silhouette est manquée. *Malgré toute la peine que je me suis donné, Pradier*[79] *avait fait des petites esquisses de femmes toutes nues. Je fis observer à M. le Préfet que ce n'était pas rendre ma pensée et que je le refusais. Pradier renvoya les esquisses avec un voile dessus. Je protestai encore et priai le préfet de faire nommer une commission qui rejetta ces esquisses et qui demanda des figures drapées, soit fatiguée de voir trois fois la même chose, soit que, voyant des figures séparées, en fut tellement satisfait.* Voilà ce qui s'est passé pour ce monument. La Ville avait fait l'acquisition d'une maison qui masquait le débouché de la rue Traversière et laissait isolée une petite fontaine formant château d'eau pour le quartier. M. de Rambuteau me dit de lui faire un projet de fontaine pour remplacer celle qui était supprimée par l'alignement. Je lui fis de suite un projet qui fut soumis au Conseil Municipal qui vota, pour l'exécution du château d'eau et de la fontaine, une somme de 40 000. Rénier[80], artiste très distingué du Théâtre français, appris cela et il écrivit une lettre [très remarquable par sa] *insisive* dans laquelle il faisait observer au Préfet que la maison dans laquelle était mort Molière était vis-à-vis cet emplacement et que c'était le cas d'élever sur cette place un monument à la mémoire du grand poëte. Cette idée bien développée eut [22] le plus grand succès. Les 40 000 F furent d'abord appliqués à ce nouveau monument. De plus, une souscription nationale fut ouverte, qui produisit une somme de (blanc)[81], mais comme l'espace qui restait après la démolition de la maison était insuffisant pour un monument digne de Molière, il fut décidé que l'on s'adresserait aux Chambres pour faire l'acquisition d'une autre maison. Les Chambres votèrent 100 000 F qui permirent de commencer les travaux. M. Vitet[82], qui fut rapporteur, mit une très grande chaleur à faire réussir cette affaire. J'apprenais, dans cette circonstance, combien on était heureux de rencontrer des hommes d'une grande érudition et d'un tacte parfait, aussi je lui ai conçue une vive reconnaissance et, dans bien des [circonstances] *occasions,* j'aurais à revenir sur son compte. Il fut très utile aussi dans la commission du Théâtre français qui avait été nommée pour recevoir les souscriptions et [veiller à l'exécution de ce] faire toutes les propositions à ce sujet. [23] Bien des fois, le bon sens de Vitet a r...é(?) les divagations d'Arrigol[83] entre autres qui voulait, pour répondre au désir de Rénier, mettre la statue de Molière devant les Quatre Nations, en face le pont des Arts, à la porte de l'Académie où il n'avait pu entrer et loin de la maison où il expira et où il y avait des insultes à réparer. Un autre jour, Arrago, qui était le président, proposait la place de l'Odéon; enfin un jour, Tacherot[84], *qui faisait partie de la Commission,* lui dit : « Mettez la où vous le voudrez, cela m'est égal pourvu que [ ce ne soit pas une statue équestre cela m'est égal] vous ne décidiez de le mettre en statue équestre. » Le bon sens de la Commission dont fesait partie Rénier décida que ce serait rue de Richelieu, à trois ou quatre voix près sur 12 que nous étions. L'affaire fut décidée. Le raisonnement d'Arago avait quelque portée, il trouvait qu'il était fâcheux de faire un monument entre des rues aussi rapprochées; en effet, j'avais comme programme des rues étroites, un pignon de maison de 22 m. de haut et 12 m. de large à la base qu'il fallait dissimuler le plus possible, en outre, il y avait un château d'eau [24] à placer et, comme la dépense devenait importante, il fut décidé que l'on devrait y loger des employés de la Ville, c'est à dire un inspecteur des Eaux et un gardien, de plus qu'il fallait, comme toujours, ne pas dépasser la somme allouée de (blanc)[85], n'importe les difficultés de sol qui pouvaient se présenter. Ce monument, dont la statue principale est due au siseau de Mr. Seur[86], fut inauguré le (blanc[87]) en présence du Conseil Municipal présidé par le préfet de la Seine, plusieurs corporations avaient envoyés des députations et, malgré le froid qu'il fesait, personne n'a manqué à l'appel. Plusieurs discours ont été successivement lus. *Le préfet de la Seine, au nom du Conseil municipal,* m'envoya au nom de l'Académie française (blanc), au nom des artistes du Théâtre français. Après avoir déposé des couronnes, le monument fut livré au public qui s'empressa autour et plusieurs vols furent commis sur les personnes qui regardaient, en enfonçant leur chapeau d'un coup de poingt, et pendant [25] que la personne portait ses mains pour relever le chapeau on lui volait soit sa montre, soit son mouchoir. J'étais à la croisée de la chambre où Molière est mort et je pouvais jouir de ce gracieux spectacle. Le résultat, comme toujours, fut quelques articles de journaux fort malveillant [du nommé d'un nommé] et l'oubli [*dans la marge, deux phrases rayées* : « je fus nommé à cette époque architecte des fêtes de la ville » *et* « je fus nommé, à la naissance du comte de Paris, architecte des fêtes de la ville »[88]]. A cette époque, Thiers fit la proposition aux Chambres de la translation des cendres de l'Empereur Napoléon, proposition qui fut accueillie avec un grand enthousiasme[89], lorsque Son Altesse Royale, le prince de Joinville, était sur le point de revenir. Lorsque Mr de Rémusat qui était ministre de l'Intérieur, me fit venir et me dit : « Il s'agit d'une grande affaire. Il faut présenter un programme pour les funérailles de l'Empereur. Je vous chargerai de cette cérémonie conjointement avec Labrouste. » Je le remerciai et me mis, avec mon collaborateur, à l'œuvre [90]. Au bout de huit jours, nous [26] présentâmes *le programme* et les projets qui consistaient dans débarcadère à Neuilly avec une colonne rostrale colossale sur le milieu du pont et une figure en ronde bosse représentant l'espérance en Notre-Dame de Bon Secours[91]. Elle était placée vis-à-vis le pont, tournant le dos à Courbevoie. *Un débarcadère était dressé à Courbevoie et reçu le char*



*12. Le tombeau de Louis Visconti au Père-Lachaise, par Simart.*

*funèbre*. Toute l'avenue, en partant de l'arc de l'Etoile jusqu'à la place Louis XV, était garnie de victoires en ronde bosse, de candélabres et de colonnes triomphales également en ronde bosse garnies de drapeaux. Sur le pont de la Concorde, il y avait également de figures représentant des villes et [aux] quatre angles des colonnes rostrales. Sur le perron de la Chambre des députés, il y avait une statue de l'Immortalité également en ronde bosse exécutée par Cortot[92] et sur l'esplanade des Invalides il y avait la statue de l'Empereur Napoléon, statue colossale par Bosio[93]. [27] De chaque coté de la grande esplanade, il y avait les statues colossales des Roi de France et des grands capitaines, également en ronde bosse, entrecalées de trépieds qui furent allumés lors du passage du cortège. Six estrades pouvant contenir chacune quatre mille personnes furent drappées. Je me souviens à propos de ces estrades, quelque chose qui nous arriva. Mr Rohault[94] était déjà souffrant et avait confié la mission d'inspection comme surveillance de cette cérémonie à M. Brusard[95] qui fit un rapport à M. Delessert, préfet de police, des plus alarmants sur la solidité de ces estrades. M. Delessert, qui m'aime beaucoup et que je lui rends largement, au lieu de faire de l'administration qui aurait duré cinq à six jours, et c'était l'avant veille de la cérémonie, m'envoya un mot pour que j'aille lui [28] parler de suite, ce que je fis. Il me lut le rapport qui me pétrifia car il s'agissait de perdre 400 000 qu'avaient coûté ces estrades, et de plus la honte, ou que faire dire que le rapport n'avait pas le sens commun. Cela était une réponse naturelle de la part de ceux qui dirigeoit les travaux. Cela n'était donc pas concluant. Cependant, il fallait rassurer le préfet. Je lui fis la proposition, persuadé que j'étais de la solidité de ces estrades, de faire venir un bataillon le lendemain matin à 3 h. et de les faire manœuvrer dessus. Je lui dis que je serais avec eux. Il me dit qu'il y serait aussi. En effet, il y vint et la manœuvre eut lieu sur les *six estrades*. La trouppe riait beaucoup et tappait des pieds tant qu'ils pouvaient car il fesait 10 degrés de froid. On fesait porter en masse la trouppe tantôt d'un côté, tantôt de l'autre, et enfin, M. Delessert, [29] persuadé de la solidité de ces estrades, se retourna avant de partir et dit à M. Brusard : « Eh bien, je crois que nous avons eu tort. » Je profitai de cette occasion pour désigner à M. le Préfet une estrade qui avait été dressée sur un toit de l'avenue de Neuilly, ce qui était expressément défendu et j'engageai M. Brusard à l'aller visiter.



*8. Pavillon de l'Entrepôt des Vins du quai Saint-Bernard où Visconti travaillait en 1820-21.*

L'entrée des Invalides était décorée d'une tenture noire en forme de tente. C'est là que le char s'arréta et que le corps fut porté à bras par les matelots de la Belle Poule jusque dans l'églises. L'intérieur de la cour d'honneur des Invalides de Libéral Bruant était décoré de trophées sur chaque pillier et quatre estrades pour recevoir les invalides. Des mâts et des bannières étaient placés en face de ces estrades. Enfin, l'entrée du dôme était tendu ainsi que tout l'intérieur de l'église et du dôme avec une très grande richesse. La neffe était tendue ainsi que [30] que (sic) les tribunes, des croix, des candélabres et des trépieds allumés conduisaient au grand cathafalque placé sous le dôme. Ce catafalque s'élevait de 20 mètres; quatre colonnes garnies de trophées d'armes portaient un entablement et un dôme sous lequel était un aigle immense qui tenait une couronne dans son bec. Un [rayon de] lumière caché sous ce dôme lançait un rayon sur le cercueil. Tout le dôme était éclairé par 20 000 bougies. Enfin, cette cérémonie réussi complètement, et M. le c(om)te Duchâtel[96], qui avait remplacé M. de Rémusa, me demandat ce que je désirais pour mes peines. Je lui dis : « La croix d'honneur pour mon collègue Labrouste qui a donné des preuves d'un *grand* talent. » M. Duchâtel lui fit remettre son brevet 15 jours après. M. Cavé[97] me réitera la demande de la part du ministre. Je lui dis : « Et bien, si M. Duchâtel [31] veut faire quelque chose qui me soit agréable, c'est de me nommer architecte des fêtes et des cérémonies du ministère de l'Intérieur. », ce qu'il fit de suite[98]. J'eus occasion, à la naissance du comte de Paris[99] de faire pour la première fois, sur la Seine, la fête vénitienne qui fit assez de plaisir et que j'ai répétée depuis avec des améliorations. Je fus chargé aussi de la triste cérémonie des funérailles de S. Altesse Royale[100]. J'eus l'idée de ne pas faire ce que lui avait toujours fait, de tendre l'église. Je ne tendis que les parties unies en laissant les nervures blanches. Ce parti fut apprécié autant que l'on pouvait dans une aussi triste circonstance, et Fleury a bien voulu, dans un petit ouvrage, mentionner cette décoration[101].

[Maintenant arrive le concours qui fut ouvert] Je fus chargé, quelque tems après, d'un projet de fontaine pour la place St-Sulpice par le Préfet de la Seine[102]. Ce monument était fort difficile à composer [32]. L'eau ne monte qu'à 6 à 7 m. du sol de la place, c'est pour cela que la fontaine qui existait était aussi mesquine. Il fallait donc quelque chose d'imposant comme un monument et cependant lui donner un caractère. J'ai pensé qu'un monument religieux conviendrait à cause de l'église *qui est en face* et du séminaire qui est à côté. J'ai eu l'idée de placer dans les quatre niches, qui s'élèvent à 11 mètres du sol, les statues de quatre évêques qui ont le plus illustrés la France. J'ai placé Bossuet, Fénelon, Massillon et Fléchier. J'aurais préferé Bourdaloue, mais il n'a pas été évêque et j'ai installé, sur l'entablement, les armes des évêchés; dans la partie basse, il y a quatre vases qui jettent l'eau qui alimente la partie basse de ce monument où est une fontaine; quatre lions tenant dans leurs griffes les armes de la Ville de Paris terminent la partie basse de ce monument. J'ai été [33] contrarié dans ce monument par la lenteur excessive que l'entrepreneur a mis à exécuter mes projets. Il est vrai que cet entrepreneur a eu des vicissitudes peu ordinaires. Arrêté pour des méfaits qui n'ont pas eu d'autres suites pour lui que de le garder 8 mois en prison; en sortant de là, retenu pour dette deux mois à Clichy. Tout cela a fait que le monument a subi des lenteurs terribles. Enfin je crois que [cette] année prochaine ce monument sera terminé[103].

Je dois maintenant rendre compte du concours qui fut ouvert pour le monument à élever à l'Empereur dans le dôme des Invalides[104].

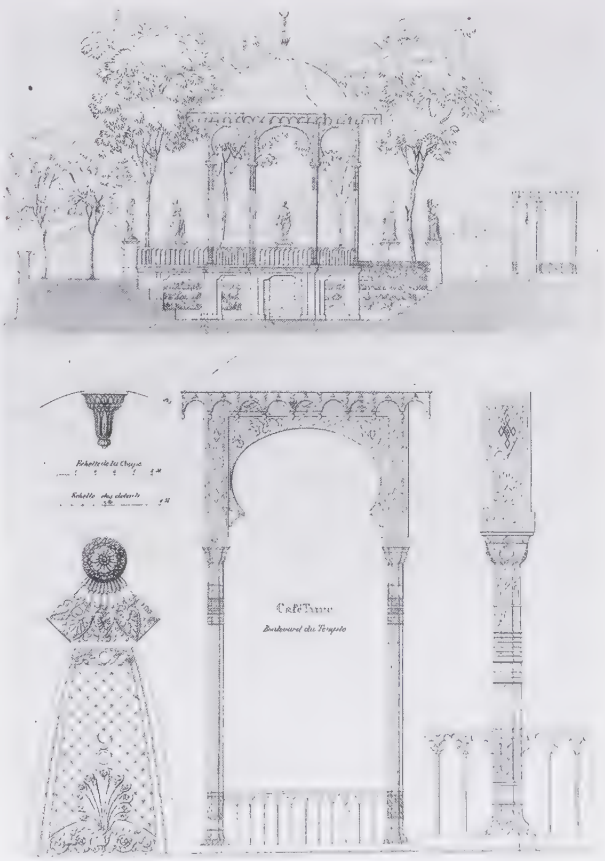
[Les journaux ont dit que le] Un programme fut inserré dans le *Moniteur* et un apel fut fait non seulement aux architectes de France mais même aux architectes étrangers, tant on voulait donner de solaennité à ce concours qui n'était au reste qu'un moyen de voir [les idées se] ce que les imaginations pourraient [34] produire, stimulées par un si grand sujet. 80 à 90 projets furent exposés dans une des salles du palais des Beaux-Arts et les artistes les plus distingués, tant en architectes qu'en statuaires, présentèrent leurs idées. Une commission nommée de personnes les plus distinguées, tels que Ingres, Vitet, Cavé, David Danger, Varcollier, Bertin, Vatry, Fontaine furent nommés pour (mots cancelés) dire au ministre quels étaient les projets ou le projet qui remplissait plus le but. Cette commission, sans donner la préférence à aucun projet, désigna le mien comme programme à suivre pour

que le rapport dit : « une crypte ouverte *avec une* descente et une statue équestre sur l'esplanade. » Il est évident qu'étant *le seul* projet qui fut dans ces conditions, le désigner, c'était me nommer; [il est évident que Mr. le ministre de l'Intérieur pouvait parfaitement dire : Je demande un second concours puisque de tous les projets il n'y a qu'un seul qui approche de l'idée de la Commission. Les journaux] *d'ailleurs la commission ne devait pas nommer celui à qui elle donnait la préference; le ministre voulait être seulement éclairé sur le meilleur parti à prendre dans ce projet, se réservant de nommer l'architecte et de récompenser les auteurs [35] des projets qui auraient été cités par la commission comme méritant une distinction. Huit furent nommés, le mien, celui de Duban*[105]*, celui de Labrouste*[106]*, de Duc, de Baltard, de Isabelle, de Deligny, etc.* Les journaux ont dit que c'était un parti-pris, on voulait donner l'exécution à M. Visconti et le concours était un leurre.

Mais que répondre à une pareille absurdité?

Le ministère aurait donc un projet déjà arrêté d'avance, qu'il me garderait pour m'en faire présent. Mais les [idées ne sont pas] projets ne sont pas du ressort d'une administration (mots cancelés). Et bien qui ce qui a empêché que cette idée de crypte ouverte ne put venir à l'idée des autres concurrents? Ils étaient libres de la faire. Ainsi M. Dailly, journaliste[107], a dit que le concours avait été retardé de 15 jours à ma considération. Lorsque je lus cet article, je le portai à Mr. Cavé et lui [36] demandai si c'est à ma considération que le concours avait été retardé. Il me dit que c'était à la demande de M. Charpentier et d'un autre et que j'y était tout-à-fait étranger. Je le prié de vouloir bien démantir cet article, ce qui eu lieu. Et l'insertion fut mise par M. Dailly[108]. Depuis, j'ai été *abreuvé* par les journaux. Ils m'ont fait un crime d'avoir accepté cette grande œuvre. Ils ont dit que j'eusse dû refuser. Mais que serait-il arrivé? C'est que si j'eusse refusé et qu'un nouveau concours fût ouvert, [c'est que l'on] *on* n'aurait vu que des cryptes ouvertes plus ou moins bien étudiées, puisque la Commission s'était prononcée. Je cherchais donc à étudier le parti arrêté le mieux qu'il m'a été possible. J'y ai donné tous mes soins et avec les conseils de Vitet, qui m'ont été d'une grande utilité, et les avis de Cavé qui m'ont été [fort utiles aussi] très bons aussi. Je crois être arrivé à un résultat qui aura des appréciateurs. [37] Maintenant, il fallait trouver le moyen de descendre dans cette crypte, puisque le parti de faire une acropole des caveaux de l'église des Invalides a été repoussée comme étant en désaccord avec la loi qui ne donne que le dôme au tombeau de l'Empereur. Je pensais [qu'il y... différent?] *que la différence* de sole (mot cancelé) *existante* entre le dôme et la Neffe qui donnait les moyens, en passant sous le maître-autel, d'arriver à la crypte en donnant aussi plus de majesté au maître-autel qui fait face au dôme et (mot cancelé) *laissant la facilité* d'officier aux différentes époques solennelles. Deux figures de vieillard portant les insignes impériales sont placées de chaque côté de la porte d'entrée de la descente. Sur un des coussins est la couronne impériale et le sceptre qui fit trembler le monde et sur l'autre coussin est l'épée et le globe surmonté d'une croix. Ces deux figures peuvent être nommées(?) le génie civil et le génie militaire. Au-dessus de l'entablement porté [38] par les deux cariathides ci-dessus décrites, est un attique portant cette inscription qui est le veux formé par le testament de l'Empereur à Sainte Hélène : « Je désire que mes cendres reposent sur les bords de la Seine, au milieu de ce peuple français que j'ai tant aimé ». J'ai pensé que ce veux ne pouvait être mieux placé qu'à l'entrée conduisant à son tombeau.

Une descente de 24 marches, en marbre ainsi que le revetissement des parois et le plafond, conduit au sol de la crypte, *aboutit à un vaste vestibule également en marbre et,* à droite et à gauche (mot cancelé) *de l'entrée,* sont deux bas-reliefs, un représentant le prince de Joinville allant chercher les dépouilles mortelles de l'Empereur à S. Hélène, l'autre représentant Sa Majesté Louis-Philippe, entouré des ministres, recevant sous le dôme des Invalides l'épée de l'Empereur [dans le dôme des Invalides] *des mains de son fils.*



*9. Le Café Turc décoré par Visconti vers 1825.*

Il fallait qu'un acte qui grandira plus encore à la postérité, en cette circonstance, le Roi [39] que l'Empereur fut retracé, et je crois que c'était là sa véritable place. *Quatre candélabres placés de chaque côté des bas-reliefs seront allumés les jours de cérémonie.*

Un portique de trois mètres de longueur, décoré de bas-reliefs rappelant les haut fait civils tels que le rétablissement de l'ordre en France, le Concordat, le Conseil d'Etat, le Code, les grands travaux publics, la Cour des Comptes, l'amnistie, etc., décorent entre les pilastres les parois du mur circulaire et conduit à un chambre décoré des marbres les plus précieux, que j'appelerai le reliquaire puisque Elle renferme cette épée de l'Empereur qui fit trembler le monde et 50 drapeaux, restes des conquêtes; au fond la figure debout de [l'Empereur] *Napoléon* en costume impérial, le sceptre d'une main et une Victoire de l'autre, semble rappeler toute sa puissance. (mot cancelé) *Deux* bas-reliefs, un représentant son apothéose, l'autre son exil, sont de chaque côté de cette cella [40] qui sera éclairée par une lampe sépulcrale. Une porte très riche en fermera l'accès au public. On ne verra les objets qu'à travers les grillages de cette porte. Un autel orné sera devant la figure de l'Empereur et recevra dans le centre les reliques tels que les cendres, les épaulettes, etc. Mais on ne verra que l'épée, *...? du pavé en mosaïque de Florence, divisé par compartimens, rappelle les emblèmes du tems, l'aigle, la couronne impériale et le foudre. Devant chaque pilastre sont des emblèmes, l'épée entourée de lauriers, le sceptre entouré de lauriers, la main de justice entourée de chêne.* 12 pilliers *supporteront les galeries supérieures. Ces pilliers sont* ornés de Victoires. Entre elle, existe un appuis en marbre sur lequels sont inscrits les noms des victoires remportées. Cet appui, élevé du sol où est le tombeau d'environ 1 m.50, empêchera d'approcher du sarcophage; personne ne pourra y aller. Au centre, s'élève le sarcophage d'un style simple mais très riche de matière. Il est en rouge antique [41] et posé sur deux socles en granit vert des Vosges. Ce sarcophage à 4 m. de long sur 1,80 de large. Un riche pavé l'entoure. Une guirlande de laurier en mosaîque de Florence l'entour et des rayons en émail jaune de deux tons représentant (mots cancelés) la gloire qui la portée si haut.

12 lampes seront placées au milieu des plafonds et éclaireront aux jours de célébration le monument.

Maintenant, il faut que je réponde aux observations plus ou moins désobligeantes qui ont été faites.

— « Il fallait, disait-on, mettre le monument au milieux du dôme et ne pas l'enfoncer »

Je vais répondre à cette première observation. Si le monument était au nivaux du dôme, il fallait le faire assez riche et assez grand pour l'emporter sur ceux de Turenne et de Vauban. Or, quels [42] sont les moyens au pouvoir des artistes pour rendre un monument riche? C'est de l'orner soit par des allégories, soit autrement. Et bien, un monument riche pour le tombeau de l'empereur ne convenait pas, c'est-à-dire pour ce qui devait renfermer ses restes : il fallait au contraire la plus grande simplicité, comme il était lui-même, très simple, entouré de gloire. Supposé maintenant un monument très simple, au centre d'un dôme, entouré d'une grille. Quel effet il produirait, ayant à droite et à gauche deux monumens fort riches? Certes, il aurait été mesquin et pauvre. Rien n'aurait rappelé tant de gloire. Si, au contraire, on avait *élevé* un grand monument, le dôme aurait été absurde et deffiguré. On a eu en ce la preuve par l'essais qu'avait fait Marochetti, essais des plus malheureux[109]. On dira [43]: « Il fallait donc faire ce que vous avez fait? » Je ne dis pas cela mais, certes, je crois le parti préférable. On a dit encore : « — Pourquoi ne pas couvrir cette cripte; cela serait bien plus mistérieux? » Les personnes qui disaient cela ne réfléchissent pas 1° que l'on ne se douterait pas que le corps de l'Empereur est sous le dôme. *La loi dit justement qu'il reposera sous le dôme* et cependant...; 2° que cette cripte couverte serait comme une cave, (mot cancelé) *donc* il faudrait de la lumière journellement à moins de n'y rien voir et dans le cas d'éclairage, alors ce serait une chapelle *ardente continuelle.* Et Dieu sait ce que deviennent les obligations dispendieuses avec le temps; elles ne s'inventent(?) pas.

3° maintenant, en supposant ce monument funéraire éclairé journellement, quel serait la différence pour les cérémonies?. Il faudrait donc avoir deux éclairages, l'éclairage ordinaire et celui extraordinaire. Tout cela prouve le ridicule de l'idée de la cripte couverte. [44] Je dois maintenant répondre à ce qui a été dit par M. Jale(?) l'audace dans la presse et respectée(?) par M. de Montalembert qui fit tourner en ridicule les sujets donnés comme bas-reliefs. Je suis fâché pour eux de s'être prononcés avant de connaître la manière dont ces sujets ont été traités par l'habile statuaire Simart[110]. Il est certain qu'il n'y a rien de plus facile que de ridiculariser toute chose (2 lignes cancelées). Et ceux qui se servent des armes du ridicule savent bien que c'est la plus terrible en France où en général on approfondit peu et tout se borne à rire, j'entends dans la société. Mais lorsque l'on verra les 10 compositions de Simart, on appréciera la manière dont il a rendu des programmes, en effet très difficiles, mais qui sont un choix des plus belles créations du règne de Napoléon. En effet, la [45] France n'est-elle pas encore régie par ces loix et règlemens. Pourquoi donc blâmer d'entourer son tombeau de ses créations. On dit : « Il fallait y mettre des bas-reliefs représentant des batailles. » On a voulu ménager les puissances, etc., de toutes les absurdités possibles. (1 ligne cancelée) La partie des conquêtes n'a pas été oubliée; elle est représentée par des idées plus vastes que des bas reliefs aux costumes modernes. 12 victoires expriment, j'espère, assez les hauts faits guerriers. Quoi de plus ridicule que de repré-

senter 10 fois l'Empereur à cheval entouré de son état major et des cosaques ou des autrichiens. Toujours, comment rendre supportable comme art des bottes, des bonnets à poil et *enfin des scènes de Français,* etc. Et puis, il y a eu bien plus de faits d'armes. Les généralisant par 12 Victoires, l'idée est bien plus digne, *vaste* du [46] du grand homme que l'on veut honorer. Au reste, vous avez un exemple de l'effet que produisent les costumes militaires dans le tour de la colonne, dans les bas reliefs de l'Arc de triomphe et dans ceux de l'arc de l'Etoile. Certes, si on trouve cela de bon goût, je n'ai rien à dire, c'est que l'on ne me comprend pas; tandis qu'il fallait employer la langue la plus pure, la plus élevée pour décrire les hauts faits de ce grand homme. Et quelle langue est plus belle, plus élevée que celle des anciens? Je ne le demande pas à ceux qui préfèrent [la décadence] *le Bas Empire et la décadence* au temps de Périclès, mais aux hommes éclairés et instruits qui ont connu les bonnes traditions, seuls conservatrices (mots cancelés) de la véritable école à suivre et dont on s'écarte journellement pour innover, dit-on. Ce que j'appellerais des plagiats dans des avis répoussées(?) des gens soumis, car il ne faut pas s'y méprendre, *on n'invente plus,* tout a été inventé. Et si on est fatigué de voir [47] reproduire les colonnes et les pilastres, c'est fâcheux, car ce sont là l'alfabet des architectes. Et ce n'est pas en mettant la base en haut et le chapiteau en bas que vous aurez innové mais vous aurez fait une absurdité et une ânerie. (mots cancelés) *(à partir d'ici jusqu'à la fin, le texte est écrit au crayon)* Je m'étends sur ce sujet car il y a matières et je dis que les auteurs à la mode, dont les œuvres périront avant leur corps, y contribuent en tournant en ridicule l'art des grecs et en prêchant le gothique. Certes je fais admiration de St-Ouen (?)[111] mais non parce que c'est du gothique, parce que c'est d'une admirable proportion et d'un goût parfait mais l'imiter comme art jamais. On me répond à cela : «Est-ce que vous n'imitez pas aussi en copiant les monumens des Grecs et des Romains? (mots cancelés)» Oui certes, mais *on pense, en* s'inspirant de ces chefs d'œuvre, créer selon des principes d'autres chef-d'œuvre. Tandis que je demande : «Quels sont les principes [48] de l'art gothique? Quels sont les ouvrages qui établissent les proportions des ordres?» [Les monuments gauthiques] Je défie les plus habiles de me le dire autrement qu'en faisant la génégolie (sic) des époques des différens monumens. Aussi qu'avait-il(?) ce que lorsque lui parle de gauthique de notre tems. On s'entoure des différens monumens qui existent et on crée du gothique. Et, certes [plus], pour être supportable il faut pouvoir dire : «Ce gauthique est tiré de tel endroit et l'artiste a bien copié les détails; il n'a pas trop fait d'aumissions» [Ainsi le ridicule que l'on cherche à jetter sur l'architecture grecque ne vient que] [49]. Ainsi la fatigue que l'on répand sur l'architecture grecque et romaine ne provient

*4. Portrait de Sophie Visconti épouse de l'architecte par David d'Angers.*

*Hôtel de Mademoiselle Mars, 1823, coupe sur le salon.*

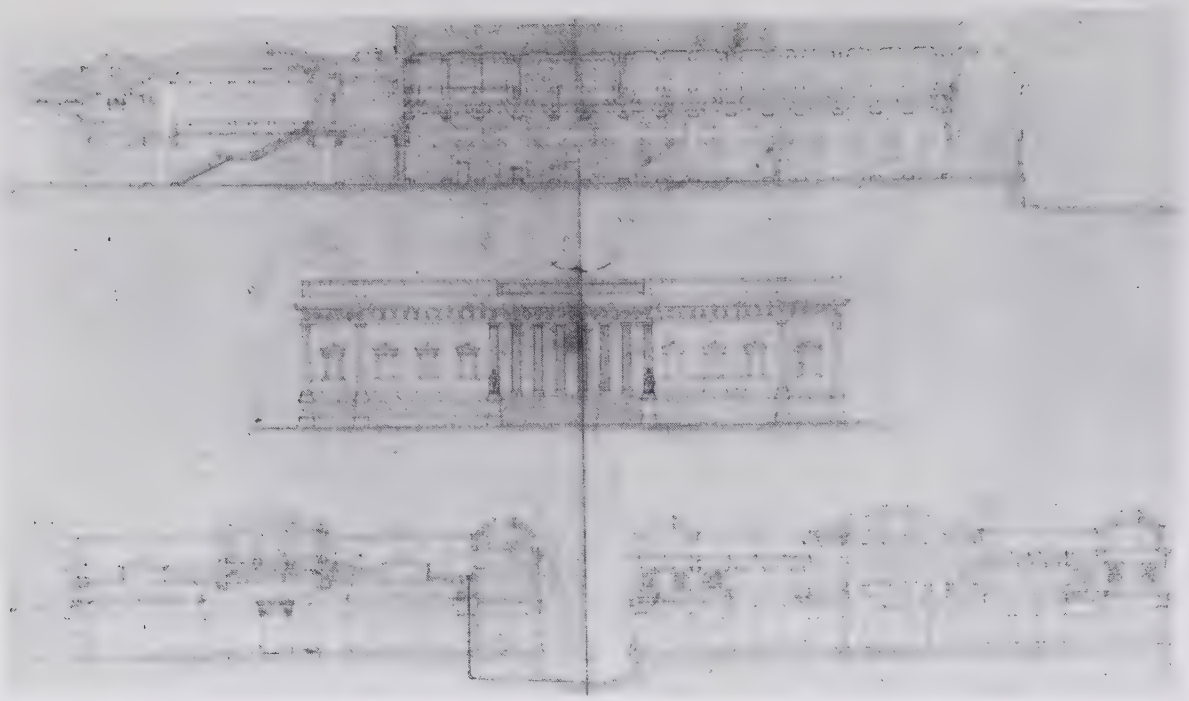
que de l'abus maladroit qui en a été fait. Certes, je ne citerai pas les corps de garde du temps de la république. Mais je citerai les monumens modernes qui certes sont [très] *tout aussi* imposans que les monuments gauthiques et si il ne font pas un meilleur effet, il ne faut pas [s'en prendre à] en accuser l'art mais [les hommes qui] l'impuissance des hommes. Je ne citerai pour preuve à ce que j'avance que le dégoût que l'on avait pour les belles tragédies de Corneille et de Racine et [lorsque] l'entousiasme qui s'est [v°] emparé du public lorsque ces admirables auteurs ont eu pour interprètes les Talma et les Rachel. La foule s'y est portée et les vers admirables de ces auteurs ont été appréciés et goûtés; dites-moi maintenant si les tragédies du moyen âge récitées par d'aussi habiles acteurs produiraient le même effet et si les oreilles seraient agréablement chatouillées. J'en doute fort, mais on ne peut changer les vaines qui se succèdent dans les siècles et celle-ci n'est pas des plus heureuses [50] . *phrases rayées :* J'en suis fâché pour elles et à l'exception de quelques grands artistes tels que Ingres, Laroche, Hénard, il faut (blanc), je ne partage pas le mépris pour les David, les Gros et les Gérard, ni l'admiration pour les Lacroix et compagnie.

NOTES

1. Le manuscrit de *L'Autobiographie* de Louis Visconti (Fonds du Périer de Larsan) présente deux variantes pour la première partie. Nous avons choisi la plus complète, qui donne une version développée de la jeunesse de l'architecte (feuillets numérotés 1r° à 4r°). L'orthographe d'origine a été respectée, à l'exclusion de la ponctuation, des accents et des majuscules qui ont été rétablis. Les mots entre [] sont rayés dans le ms, les mots en italique sont rajoutés. Mots soulignés dans le texte.
   La transcription a été faite par F. Boudon et D. Gallo; la majorité des notes a été rédigée par D. Gallo, avec la collaboration de F. Boudon et F. Hamon. Nous tenons à remercier Mesdames Catherine Grodecki et Françoise Waquet, Messieurs Jean Blécon, Philippe Sénéchal et Jean-Claude Waquet pour l'aide qu'ils nous ont apportée dans la lecture d'un texte difficile.
2. Trouville est, depuis 1834, le lieu de villégiature des artistes. Le découvreur de Trouville, A. Dumas, prend pension en 1831 à l'auberge de la mère Ozerais, bientôt rejoint par les journalistes A. Karr, les peintres Isabey, Huet, Boudin, Decamps, puis Manet et Flaubert. En 1847, Trouville est devenu une institution bourgeoise, dont le maire, le comte d'Hautpoul (de 1845 à 52), appartient au milieu bonapartiste (sa femme est née princesse de Wagram). cf. N. Jacovlevic et M. Culot. *Trouville.* 1989.
3. Voir l'article de D. Gallo.
4. Le cardinal Ludovico Flangini. Voir Rome, Archivio Storico del Vicariato, S. Lorenzo in Lucina 37 Batt. XXXVII (1788-93), *Liber Baptizatum a die prima Octobris ad Mensem Februarij 1793,* f. 97 r°, Die 13 Februarij 1791.
5. Voir l'article de D. Gallo.
   Fin décembre 1797, le général Duphot est assassiné à Rome. Cet incident sert de prétexte au Directoire pour décider l'occupation de Rome quelques mois après. La constitution républicaine est promulguée le 20 mars 1798, après un mois de gouvernement provisoire pendant lequel Ennio Quirino Visconti est nommé ministre de l'Intérieur. Le 28 novembre 1798, les Napolitains entrent dans Rome : ils en seront chassés quelques mois plus tard pour revenir en novembre 1799 et mettre ainsi fin à l'histoire de la jeune république italienne.
6. Voir l'article de D. Gallo.
7. Ennio Quirino avait été destiné par son père Giovanni Battista à la carrière ecclésiastique, surtout en considération de l'attachement que Pie VI avait pour le jeune savant. C'est son frère cadet, Alessandro, qui avait songé à entrer dans les ordres, mais il changea d'avis et devint médecin.
8. Sur le *Museo Pio-Clementino,* voir l'article de D. Gallo.

9. Le mariage eut lieu le 3 février 1785 (voir AMNP, dossier $O^{30}$.8 Visconti, *Proposition de pension en faveur de Madame Thérèse Doria, veuve de M. Ennius Quirinus Visconti, chevalier de la Légion d'Honneur, antiquaire du Musée royal*). Les enfants morts s'appelaient Agostino et Virgilio. Le premier était né le 16 décembre 1792 (Rome, Archivio storico del Vicariato, *Liber Baptizatum, cit.*, f° 179 r°) et il mourut à l'âge d'un an, tandis que Virgilio (pour lequel nous n'avons pas encore trouvé la date de naissance), décéda à onze mois (voir BAV, Autografi Ferrajoli-Raccolta Visconti nn. 7472-7473, lettre de Sigismondo Visconti à Pietro-Ercole Visconti, Milan, 24 nov. 1841).
10. Voir à son propos l'article de D. Gallo.
11. Ludovico et Sigismondo arrivèrent à Paris avec leur mère, Teresa, l'été 1801; Ludovico avait 10 ans. Voir à ce propos les lettres que les deux enfants envoyèrent à Alessandro, un des frères d'Ennio Quirino, au moment de leur arrivée à Paris : BAV, Autografi Ferrajoli-Raccolta Visconti, n° 7422 (lettre du 1er juillet 1801) et n° 7498 (lettre du 31 août 1801).
12. Voir note 5 et Sforza, 1923, pp. 115-131.
13. Louis songe ici à la deuxième fuite de Rome en novembre 1799, au moment où Ennio Quirino se réfugie en France, quittant sa femme et ses enfants.
14. En fait, le bateau qui transportait en France Visconti et les autres fugitifs romains fut arrêté par une frégate russe qui, se croyant en droit de capturer les passagers, les reconduisit à Civitavecchia. Là, ils trouvèrent un commodore anglais « qui les prit sous sa protection : il régularisa leurs passeports et, peu de jours après, ils arrivèrent à Marseille ». (Emeric-David, 1827, p. 259).
15. Voir *infra*.
16. Voir note 11. Ils le suivirent, en fait, deux ans et demi après.
17. Des biens d'Ennio Quirino Visconti avaient déjà été confisqués pendant les vicissitudes de la République Romaine, au moment de la première occupation napolitaine. Voir Sforza, 1923, pp. 129-131. Quant aux conséquences du rôle politique de Visconti sur les destinées de sa famille, voir l'article de D. Gallo.
18. La bataille de Marengo (1er octobre 1800) marque la naissance du royaume d'Italie dans le nord de la péninsule. Le 28 mars suivant, Bonaparte signe le traité de paix avec le roi des Deux-Siciles. Sur les projets de Visconti pour se rapprocher de sa famille, on trouve quelques renseignements dans une de ses lettres à son ami Dionigi Strocchi; voir Sforza, 1923, p. 136, lettre du 30 août 1800.
19. Sur ce qui restait à Rome des collections et de la bibliothèque d'Ennio Quirino Visconti, voir sa correspondance avec Giovanni Gherardo De Rossi *in* E.Q. Visconti, *Opere varie,* IV, Milano, presso A. Fortunato Stella e Figli, 1831, pp. 545-554, lettres de 1801-1802.
20. Voir AMNP, dossier $O^{30}$.8 Visconti, *Nomination du dit Visconti à sa place de surveillant du Musée des Antiques. Paris, le 27 brumaire an 8 de la Rép. Française.*
21. Il s'agit de la *Notice des statues, bustes et bas-reliefs de la Galerie des Antiques du Musée Central des Arts, ouverte pour la première fois le 18 brumaire an 9* (9 nov. 1800), à Paris, de l'Imprimerie des Sciences et arts, qui fut réimprimée plusieurs fois entre 1800 et 1817 avec les variations apportées dans le musée à la suite des envois d'œuvres d'art des différents pays d'Europe ou, en 1817, avec ce qui restait après les restitutions. En 1820, le comte de Clarac édite une *Description des Antiques du Musée Royal, commencée par feu M. le Chr Visconti, continuée et augmentée de plusieurs tables* par lui-même (Paris, de l'Imprimerie de Mme Mérissant Le Doux).
22. Sur les rapports Denon-Visconti à propos de la gestion du musée, voir les lettres publiées dans *Due discorsi inediti di Ennio Quirino Visconti con alcune sue lettere e con altre a lui scritte che ora per la prima volta vengono pubblicate,* Milano, G. Resnati, 1841, pp. 113-115.
23. Voir l'article de D. Gallo.
24. Voir notes 11 et 16.
25. Ennio Quirino Visconti parle souvent dans sa correspondance des progrès faits par ses enfants dans leurs études, et le dessin semble effectivement avoir été une de leurs occupations préférées. Voir, par exemple, E.Q. Visconti, *Opere varie,* IV, *cit.*, pp. 551, 557, 561

*La fontaine Gaillon photographiée par Atget.*



*116.*
*Premier projet pour une Bibliothèque royale place de Bellechasse, 1833 (?).*

(lettres d'E.Q. Visconti à G. Gherardo De Rossi) et encore BAV, Autografi Ferrajoli-Raccolta Visconti nn. 7423 (lettre de Teresa et Sigismondo à Alessandro Visconti, Paris, 2 mai 1802), 7498-7499 (lettres de Teresa au même, Paris, 31 août 1801 et 20 janvier 1802). Pour les dessins d'antiques de Sigismondo et Louis, voir l'article de D. Gallo, pp. 00, notes 30 et 34 et les fig. n° 000000. Dans sa biographie d'Ennio Quirino Visconti, Camillo Ugoni cite encore des dessins de Louis pour une autre publication de son père, dont la mort empêcha l'édition selon le projet d'origine; ces dessins ne furent jamais publiés. Voir C. Ugoni, *Della letteratura italiana nella seconda metà del secolo XVIII, opera postuma,* IV, Milan, Tipografia di G. Bernadoni, 1857, p. 116.
Sur François-André Vincent (Paris, 1746-1816), que, très probablement, Ennio Quirino avait déjà connu lors de son séjour à Rome, en tant que pensionnaire à l'Académie de France, entre 1771 et 1775, voir J.-P. Cuzin, « Les caricatures de Vincent », *L'Information d'histoire de l'art,* XVI, 1971, n° 2, pp. 91-94; id., « Vincent, de l'Académie de France à l'Institut de France » *in La donation Suzanne et Henri Baderou au musée de Rouen. Peintures et dessins de l'Ecole française,* Paris, ERMN, 1980, pp. 93-100; id. *François-André Vincent. 1746-1816,* Paris, de Bayser, [1988] et *J.- H. Fragonard e H. Robert a Roma,* catalogue expo. Rome, Villa Médicis, 6 déc. 1990-24 fév. 1991, Rome, 1991, pp. 231-251, avec bibliographie.

26. Sur le peintre Horace Vernet (Paris, 1789-1863), directeur de l'Académie de France à Rome puis professeur à l'Ecole des Beaux-Arts, voir *infra; Horace Vernet (1789-1863),* cat. expo. Académie de France à Rome, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts à Paris, mars-juillet 1980, Rome, 1980; et Foucart 1987, *passim.* Avec tous les jeunes artistes ici rappelés, Louis Visconti collabora à l'illustration des *Voyages pittoresques du baron Taylor* pour le volume de la Haute Normandie : voir Ch. Nodier, J. Taylor et Alph. de Cailleux, *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France. Ancienne Normandie,* I, Paris, Imprimerie P. Didot l'Ainé..., 1820, la vignette du titre; et Ph. de Chennevières, *Souvenirs d'un Directeur des Beaux-Arts,* Paris, Arthéna, 1979, III, p. 35. Avec François Gérard et Alexandre Fragonard, il avait collaboré, en 1817, à l'édition des *Lusiades* de Camoëns par le comte de Souza-Botelho, vieil ami d'Ennio Quirino Visconti : voir *Os Lusiadas, poema epico de Luis de Camoëns. Nova edição correcta, e dada à luz, par Dom Ioze Maria de Souza-Botelho, Morgado de Matteus, Socio de Academia Real das Sciencias de Lisboa,* Paris, Firmin Didot, 1817, le frontispice.
27. Pour François-Edouard Picot (Paris, 1786-1868), élève de Vincent et de David, peintre d'histoire, portraitiste et lithographe, voir Ph. Grunchec, *Le Grand prix de peinture. Les concours des prix de Rome de 1797 à 1863,* Paris, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1983, pp. 146-155; et Foucart, 1987, pp. 187 et s.
28. Jean Alaux, dit le Romain (Bordeaux 1786-Paris 1864), lui aussi directeur de l'Académie de France à Rome, fut, entre autres, un des « plus fidèles suivants » du baron Taylor. Voir Ph. de Chennevières, *op. cit.,* III, p. 35; M. Spiller, « Alaux Jean » *in Allgemeines Künstler Lexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker,* 1, Leipzig 1983, p. 753, *ad vocem;* et Foucart 1987, pp. 188, 216, 242, 310.
29. Antoine-Jean-Baptiste Thomas (Paris 1791-1834), peintre et lithographe, Grand prix de peinture en 1816; voir Ph. Grunchec, *op. cit.,* pp. 146-161.
30. Jean-Baptiste Mauzaisse (Corbeil 1784-Paris 1844), peintre d'histoire et de genre, portraitiste et lithographe. Entre autres, il illustra l'édition de *La Henriade* de Voltaire parue en 1823.
31. Un dessin à la plume et à l'aquarelle, conservé au musée de l'Ermitage, monogrammé et daté de 1796 — Horace Vernet avait sept ans — est un précieux témoignage de sa précocité. Voir *Horace Vernet, cit.,* p.20.
32. Vincent fit le portrait-charge de son confrère lors d'une séance à l'Institut (Angers, Musée des Beaux-Arts. Galerie David d'Angers, dessin à la plume (0,170 × 0,170) : voir J.-P. Cuzin, « Vincent, de l'Académie de France à l'Institut », *cit.,* p. 98, fig. 27.
33. Charles Percier (Paris, 1764-1838), avec son associé Pierre-François-Léonard Fontaine (Pontoise 1762-Paris 1853), fut l'architecte du gouvernement sous le Premier Empire. Grand Prix d'Architec-

ture en 1786, il séjourna à Rome en compagnie de Fontaine pendant cinq ans. Il s'agissait donc d'une vieille connaissance pour Ennio Quirino Visconti, lors de son arrivée à Paris en 1799, et Percier, après une longue collaboration à l'intérieur du Musée du Louvre, fut toujours fidèle au souvenir de cette amitié, gardant son affection dévouée pour les fils de l'antiquaire; cf. *infra*.

34. Retour au texte ms principal milieu de la p. 5.

35. Le 25 juillet 1813, Ennio Quirino Visconti écrivait à propos de ses enfants à son frère Filippo Aurelio : « Il maggiore è impiegato nella Contabilità del Tesoro Imperiale, il secondo si distingue nello studio dell'architettura; ha già riportato sei medaglie nella Scuola Imperiale, ed ora é ammesso al Concorso de' grandi premj » (BAV, Autografi Ferrajoli-Raccolta Visconti n. 7303; lettre déjà éditée par C.E. Muzzarelli dans le *Giornale Arcadico di Scienze, Lettere ed Arti,* LI, 1831, pp. 308-309). Et le 8 octobre 1814, il lui annonçait : « Lodovico ha riportato quest'anno il secondo gran premio, ed è stato coronato il 1° ottobre per mano del Duca d'Angoulême che ha assistito alla seduta e ha voluto fare la cerimonia. » (BAV, Autografi Ferrajoli-Raccolta Visconti, n. 7304). Voir aussi l'article d'Annie Jacques.

36. Ennio Quirino Visconti mettra encore plusieurs fois « l'habit de l'Institut ». Entre autres, sûrement le 18 août, le 10 octobre et le 10 novembre 1815, lorsqu'il lira un mémoire sur une épitaphe pour les morts de Potidée et les deux célèbres mémoires sur les marbres du Parthénon. Voir M. Pavan, « Antonio Canova e la discussione sugli "Elgin marbles" », *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte,* n.s. 21-22, 1974-1975, pp. 245-246.

37. A partir de 1816, Ennio Quirino commençe à souffrir de calculs rénaux (voir Emmeric-David, 1827, p. 263 et Sforza 1923, pp. 199-200); il meurt le 7 février 1818. On s'explique mal comment un fils peut faire une erreur de dix années sur la date de la mort de son père.

38. La famille vivait uniquement du salaire, des pensions et des travaux de l'antiquaire; la seule rente qu'il laissa furent les exemplaires de l'*Iconographie grecque et romaine* que Napoléon lui avait donnés, cf. *infra*. Le 9 septembre 1818, Louis XVIII accorda à Teresa Visconti une pension annuelle de 1 200 F (voir le dossier conservé dans les AMNP, dossier $O^{30}$.8 Visconti; Sforza 1923, p. 204 note 1 et BAV, Autografi Ferrajoli-Raccolta Visconti nn. 7456-7457, lettre de Sigismondo Visconti à Pietro Ercole Visconti, Paris, 28 octobre 1830), mais dix mois après la mort d'Ennio Quirino, la famille fut obligée de vendre sa bibliothèque (voir *Catalogue des livres de la bibliothèque de feu M. le Chevalier Enn. Quir. Visconti, Membre de l'Institut Royal de France (Académie des Beaux-Arts et Académie des Inscriptions et Belles-Lettres), Antiquaire et Conservateur des Antiques du Musée Royal de France, Membre de l'Ordre Royal de la Légion d'Honneur et des principales Académies de l'Europe, etc... dont la vente se fera le lundi 7 décembre 1818... en sa maison, quai Malaquais n° 1... par M. Le François de la Carlière, Commissaire-Priseur, rue des Petits-Augustins n° 32,* Paris, 1818) et une grande partie de ses manuscrits. Ceux-ci furent achetés pour 3 000 F par la Bibliothèque Royale en juillet 1822 (voir BAV, Autografi Ferrajoli-Raccolta Visconti nn. 7427-7428, lettre de Sigismondo Visconti à Filippo Aurelio Visconti, Paris, 15 mars 1820; 7431-7433, lettres de Sigismondo et Teresa au même, Paris, 15 décembre 1821 et 22 novembre 1822; BNP, ms. F.n.a. 505; et H. Omont, « Inventaire de la collection Visconti conservée à la Bibliothèque nationale », *Revue archéologique,* 3es., XVII, 1891, pp. 174-186, XX, 1892, pp. 66-79. Ces manuscrits seront étudiés dans le cadre de la monographie sur Ennio Quirino Visconti que prépare D. Gallo.

39. Jean-Pierre Collot (1764-1852), directeur de la Monnaie depuis 1821, était un ami de longue date d'Ennio Quirino Visconti. Voir, par ex., les lettres écrites par Visconti à son ami Giovanni Gherardo De Rossi publiées dans E.Q. Visconti, *Opere varie,* IV, *cit.*, pp. 551, 561-564, 581; ou encore la lettre écrite par Louis Visconti à Pietro Ercole Visconti le 1er novembre 1841 : BAV, Autografi Ferrajoli-Raccolta Visconti nn. 7396-7397. Pour le monument au Père Lachaise, voir Normand, 1832, pl. 6; et Jouin 1897, pp. 171-172. La chapelle funéraire Collot fut construite par Louis Visconti : voir Normand 1847, pl. 14-15. En 1843, l'architecte édifie pour Collot son hôtel (voir l'article de M. Mac Callum).

40. Voir note 38.

41. Napoléon se rendait assez souvent au Musée pour s'informer sur les antiques que l'on y conservait. Célèbre est, par exemple, l'épisode concernant le fragment des marbres du Parthénon provenant de la collection Choiseul-Gouffier : voir E. Michon, « Les fragments du Parthénon conservés au musée du Louvre », *Revue archéologique,* 3e s., XXIV, janv.-juin 1894, p. 88.

42. Par décision de l'Empereur, l'ouvrage sur l'*Iconographie ancienne* ne fut jamais mis en vente, mais Ennio Quirino Visconti avait pu choisir les personnes auxquelles il voulait en faire cadeau (voir G. Labus, *Notizie intorno la vita di Ennio Quirino Visconti,* Milano, N. Bettoni, 1818, pp. 25-26).

43. Les archives Du Périer conservent une documentation très riche sur la gestion que Sigismondo fait de cette rente. Une lettre de Sigismondo à son cousin Pietro Ercole de Milan, le 20 août 1841, laisse entendre qu'à cette date il restait encore des invendus (voir BAV, Autografi Ferrajoli-Raccolta Visconti n. 7469).

44. Antoine Mongez, 1747-1835, administrateur des Monnaies en 1804, membre de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. A propos du rôle d'A. Mongez dans cette édition, on lit dans une lettre de Sigismondo à son oncle Filippo Aurelio, du 25 août 1825 : « Non entrero' qui in spiegazioni, perché sarebbero troppo lunghe, sulla condotta poco sincera tenuta dal continuatore dell'Iconografia. La nota in cui dice non aver egli ricevuto che un picciol numero di manoscritti non é giusta, ed il volume che porta in titolo *par Mr. Mongez* si puo' considerare come di mio padre. Egli lascio' oltre buon numero di note, il piano generale dell'opera, un gran quadro contenente l'indicazione di tutti i monumenti che lo dovevano comporre, *27* lastre, e quasi tutti i disegni, ed il volume sopra *21* tavola ne contiene *13* incise egli vivente e sotto i suoi occhi, le altre 8 erano quasi tutte nelle mani dei diversi incisori, sicché Mr. Mongez non ha fatto que aggiungere qualche cammeo, di scelta sua, che mio Padre non dava probabilmente per buone ragioni, e la parte storica non difficile degl'Imperatori Romani dei quali parlano tanti autori antichi. » (BAV, Autografi Ferrajoli-Raccolta Visconti, nn. 7435-7436). Une *Note sur l'ouvrage l'Iconographie Ancienne, époque de son commencement, abus qui en retardent et en empêchent l'achèvement* est conservée aussi dans le Fonds du Périer de Larsan, dossier Iconographies.

45. Parmi les noms des acquéreurs cités dans les dossiers de Sigismondo Visconti, après 1825, date de parution du IIe volume de l'*Iconographie romaine,* nous trouvons « Mr. Colin, Avocat, aux Conseils du Roi », S.M. l'Empereur d'Autriche, Collot, Brongniart, le ministre de l'Intérieur, Hope, Schweighauser, S.M. l'Empereur des Russies; parmi les libraires, Treuttel & Wurtz, Rey & Gravier, Artaria & Cie de Vienne, etc... (Fonds du Périer de Larsan, dossier Iconographies).

46. Sur la fortune du goût pour le moyen âge en France au XIXe s., voir M.-C. Chaudonneret, *La peinture troubadour,* Paris, 1980; Foucart, 1987; P. Barocchi-G. Gaeta-Bertela', « La genesi della collezione Carrand (1820-1888) » in *Arti del Medioevo e del Rinascimento. Omaggio ai Carrand, 1889-1989,* Florence, 1989, pp. 39-131; D. Gallo, « Les "Antiquités nationales" tra antiquaria e archeologia », *ibid.*, pp. 133-146, F. Mazzocca, « Cultura figurativa e gusto antiquariale nell'Ottocento lionese », *ibid.*, pp. 149-181, et *Adrien Dauzats et les "Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France" du Baron Taylor,* Paris, 1990.

47. Sur la reconnaissance de Visconti pour Percier, voir *infra*.

48. François-Tranquille Gauché (1766-1846). L'entrepôt général des vins du quai St-Bernard est commencé en 1811.

49. Louis Bruyère (1756-1831), Directeur des Travaux de Paris jusqu'en 1820.

50. Le 26 février 1817, Louis Visconti, « jeune artiste que Monsieur le ministre des Finances [le comte Corvetto] honore d'une bienveillance particulière » (lettre de Bruyère à Gauché, 26 février 1817), est nommé sous-inspecteur des travaux à l'entrepôt général des vins, en remplacement de Parfait. (Arch. nat. F $^{13}$ 655). Dans une lettre d'Ennio Quirino à son frère Filippo Aurelio du 16 mars 1817, on lit : « Sigismondo è verificatore nel Ministero delle Finanze e del Tesoro ed ha tre mila franchi d'appuntamento. Lodovico incomincia ora ad essere ispettore della nuova fabbrica del Deposito de'vini, con 1.800 franchi di trattamento ». (BAV, Autografi Ferrajoli-Raccolta Visconti n° 7305).

51. Il doit s'agir de l'architecte Jay, qui occupe le poste d'inspecteur du chantier de l'entrepôt des vins depuis une date pas encore déterminée jusqu'au 2 juillet 1819 (Arch. nat. F $^{13}$ 655).

52. Le 21 janvier 1819, Visconti envoye sa lettre de démission de son poste de sous-inspecteur de l'entrepôt général des vins, pour « des raisons particulières qui m'obligent à me démettre de ces fonctions ». Le 25 février, Bruyère accuse aimablement réception de sa lettre qu'il estime cependant arriver « un peu tard ». (Arch. nat F $^{13}$ 655). Les dissensions entre Gauché et un de ses inspecteurs, Attiret, la démission de celui-ci moins d'un an après sa nomination (13 juillet 1819-12 avril 1820) (Arch. nat. F $^{13}$ 655) laissent penser que le jugement de Visconti sur Gauché est fondé.

53. Le ministère des Finances rue de Rivoli est confié en 1817 à F.H. Destailleurs (1878-1852).

54. « Le Café turc, décoré sur les dessins de Visconti, création riche et brillante qui a surtout le mérite d'être franchement dans le goût oriental » (article non signé consacré aux grands cafés parisiens, *L'Artiste,* 1° s., XI, 1836, p. 101). Réalisé avant le mariage de Visconti, ce chantier serait antérieur à 1825. Il s'agit sans doute du célèbre Café turc du bd du Temple, créé en 1780 et qui conserva son succès jusqu'au milieu du XIX$^{e}$ s. En 1839, le recueil de menuiserie et de décoration de Thiollet et Roux — qui publie par ailleurs les décors de Visconti pour la maison de Mlle Mars — donne des élévations et coupes des fabriques turques du jardin, mais sans citer Visconti comme auteur de ces nouveaux décors. L'aquarelle de l'intérieur du Café turc conservée au Musée Carnavalet (Topo PC 051E) semble, par les costumes représentés, antérieure à l'intervention de l'architecte. Un dessin du jardin, exécuté par Pugin vers 1830 (*Paris and its environs,* Londres, 1830-31), donne peut-être un reflet de ce que Visconti a réalisé.

55. François-Gabriel Henry, mort à Paris le 30 juillet 1832, avait épousé Marie-Sophie Lestrelin. A la mort de sa femme, il hérita d'un important patrimoine foncier. (Fonds du Périer de Larsan, dossier Visconti-Dodun et dossier Henry).

56. Le contrat de mariage entre Louis Visconti et Sophie Henry est signé le 16 février 1825 (Fonds du Périer de Larsan, dossier Henry; voir aussi BAV, Autografi Ferrajoli-Raccolta Visconti nn. 7435-7436, lettre de Sigismondo et Teresa Visconti à Filippo Aurelio Visconti, Paris, 25 août 1825).

57. Sur la fortune de Sophie Visconti voir note 55. Ses traits sont connus par le médaillon en bronze gravé par David d'Angers en 1826 (Angers, Musée des Beaux-Arts, Galerie David d'Angers, cadre n° 35, diam. 0,125). Voir S. Lami, *Dictionnaire des sculpteurs de l'Ecole française du dix-neuvième siècle,* II, Paris, 1916, p. 65; G. Chesneau et Ch. Metzger, *Ville d'Angers. Musée des Beaux-Arts. Les œuvres de David d'Angers, sculpteur d'histoire et mémorialiste,* Angers, 1934, p. 285, n° 873; et H. de Morant, *David d'Angers et son temps,* cat. d'exposition pour le centenaire, Angers, 1956, p. 52, n° 879.

58. Sophie Visconti mourra le 4 juin 1849.

59. Louis et Sophie Visconti eurent deux enfants, Léon Gabriel (fin 1825 ou début 1826-1863) et Mathilde (1828-1884). Voir BAV, Autografi Ferrajoli-Raccolta Visconti nn. 7435-7436 (lettre de Sigismondo et Teresa Visconti à Filippo Aurelio Visconti, Paris, 25 août 1825), 7440-7441 (lettre de Sigismondo au même, Paris, le 10 nov. 1828), 7492 (lettre de Sigismondo à Pietro Ercole Visconti, Milan, 17 déc.1852), 7495-7496 (lettres de Sigismondo au même, Milan, 21 janvier et 7 février 1854), 7372-7376 (lettres de Léon Visconti) et 7377 (lettre de Mathilde (?) Visconti).

60. Louis-Etienne-François Héricart-Ferrand, vicomte de Thury (1776-1856), ingénieur des Mines, Directeur des Travaux de Paris au ministère de l'Intérieur.

61. En marge, au crayon, sans renvoi dans le texte : « je fus nommé chevalier de la Légion d'Honneur - x date » (Visconti a été nommé chevalier de la Légion d'honneur en 1831).

62. Voir l'article de S. Balayé et K. Kantorska sur la reconstruction de la Bibliothèque royale.

63. Voir BAV, Autografi Ferrajoli-Raccolta Visconti n. 7381, lettre de Louis et Sophie Visconti à Pietro Ercole Visconti, Paris, 8 février [1829].

64. Jacques-Joseph-Guillaume-François-Pierre Corbière (1766-1853), ministre d'Etat en 1820, ministre de l'Intérieur du 4-12-1821 au 4-01-1828.

65. Jean-Baptiste Sylvère Gay, comte de Martignac (Bordeaux 1778-Paris 1832) fut chef du Gouvernement de 1828 à 1829. Ce ministre est cité dans la correspondance de Louis Visconti échangée avec son cousin Pietro Ercole Visconti à propos d'un projet de fondation d'une « Società d'Amatori di antichità » par Defresne, secrétaire général de la préfecture de la Seine et protecteur de Visconti. Defresne aurait voulu faire nommer, par le truchement de Martignac, Pietro Ercole Visconti « Commissario presso il governo Francese » : voir BAV, Autografi Ferrajoli-Raccolta Visconti nn. 7381-7382 (lettres du 8 février et 5 septembre 1829), 7384-7386 (lettres du 3 et 18 novembre 1829, et du 10 février 1830), 7400, et 7453-7455 (lettres de Sigismondo Visconti à Pietro Ercole Visconti, Paris, 5 et 20 juillet 1830). Six ans plus tard, Visconti donnera son adhésion à une autre société d'amateurs, le Cercle des arts, fondé le 1$^{er}$ déc. 1836 en même temps que les architectes Duban, Blouet, Lacornée, Caristie, Horeau... (*L'Artiste,* XI, 1836, pp. 257-259 et XII, 1837, pp. 265-266).

66. Visconti a vraisemblablement été nommé architecte de la Bibliothèque Royale en 1828. L'ordonnance royale officialisant cette nomination n'a pas été retrouvée.

67. Outre son intérêt pour les bibliothèques parisiennes, Léon de Laborde intervenait dans tous les domaines de la vie culturelle française. Philippe de Chennevières, dans ses *Souvenirs d'un Directeur des Beaux-Arts* lui consacre un chapitre où il évoque son caractère, son « parti-pris de contredire, ses airs provocants et inquiétants », son « intarissable imagination (...qui) voit en toute matière à reconstruire, à embellir, à décorer palais et places ». Léon de Laborde, né en 1807, était le fils du comte Alexandre de Laborde, savant et député très influent pendant la Restauration et la Monarchie de Juillet. A la mort de son père en 1840, L. de Laborde hérita de toutes ses charges et honneurs : député d'Etampes en 1842, il fut nommé en 1847 conservateur au Louvre des objets d'art grec, romain et du moyen âge. En 1856, il rédigea un rapport resté fameux sur l'Exposition universelle (1851), dans lequel il insistait sur la nécessité de développer la culture artistique dans les écoles. Avant de devenir Directeur des Archives Nationales en 1856, il avait participé à la fondation de la précieuse publication des *Nouvelles archives de l'art français.*

68. Il s'agit d'Alexandre-Léon-Joseph de Laborde, le père de Léon.

69. En marge, au crayon, sans renvoi dans le texte : « que le quartier ne convient pas » et « M. de Sade a fait un rapport très remarcable là dessus ». Sur ce rapport, conservé dans les Arch. Du Périer, voir les articles de F. Hamon et de S. Balayé et K. Kantorska.

70. Voir l'article de F. Boudon sur les fontaines parisiennes.

71. Voir BAV, Autografi Ferrajoli-Raccolta Visconti nn. 7396-7397, lettre de Louis Visconti à son cousin Pietro Ercole Visconti, 1[er] novembre 1841 et *infra*.

72. Voir l'article de B. Bergdoll sur les fêtes de Juillet.

73. Dans la marge au crayon : « Date ». Voir lettre citée à la note 71.

74. Voir l'article de B. Bergdoll.

75. Voir article F. Boudon.

76. Dans la marge sans indication de renvoi au texte : « Berger mit une chaleur et un empressement [très grand] *que mit M. Berger* à la réussite de ce projet et »

77. Le sculpteur Klagmann.

78. En marge, sans renvoi dans le texte : « mettre la lettre de Kalheimer ». Cette lettre, conservée dans les Arch. Du Périer, est citée dans l'article de F. Boudon.

79. Sur les divergences de vue avec Pradier, voir l'article de F. Boudon et celui de Driskell. Malgré tout, les deux hommes s'estiment. En 1845, l'architecte, séduit par le buste que Pradier a fait de Cavé, lui demande son portrait. Le buste en bronze de Visconti, fondu par Eugène Gonon, est aujourd'hui non localisé (J. Pradier. *Correspondance...* éd. par D. Siller, t. III, Genève, 1988, p. 233, note 2).

80. Le sociétaire de la Comédie française Régnier.

81. La souscription pour le Monument à Molière rapporta 40 000 F.

82. Ludovic Vitet (Paris, 1802-1873) joue un rôle important dans la carrière de Visconti (rapporteur à la Chambre du Monument à Molière, pour le tombeau des Invalides). Ami et admirateur de l'architecte, il défend avec vigueur son projet pour le Louvre dans un vibrant plaidoyer qui est en même temps une protestation contre les additions de Lefuel (« Le nouveau Louvre et les nouvelles Tuileries », *Revue des Deux Mondes*, 1[er] juillet 1866, pp. 57-93). Sur L. Vitet, voir F. Bercé, *Les premiers travaux de la Commission des Monuments Historiques, 1837-1848*. Procès-verbaux et relevés d'architectes. Paris, 1979.

83. Le savant François Arago.

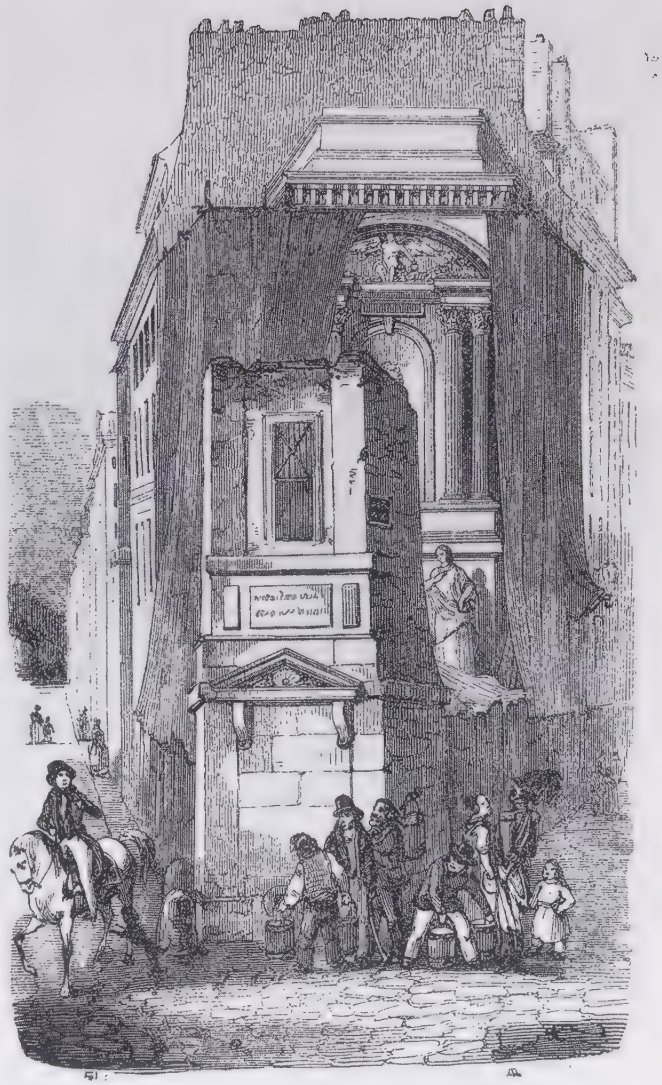
84. L'historien de Molière Taschereaux.

85. En marge, sans renvoi dans le texte : « Ce monument se compose de la statue assise représentant l'illustre poëte élevée sur un piédestal de marbre blanc. les deux figures qui ornent ce piédestal représentent la Comédie serieuse et la Comédie enjouée. Elles portent des rouleaux déployés sur lesquels sont inscrites toutes pièces données au jour par Molière. Un fronton circulaire couronne ce monument; dans ce fronton il y a un génie qui honnore le poëte. Au bas est une fontaine qui sert plutôt pour le service du quartier que comme fontaine proprement dite ».

86. Le sculpteur Gabriel-Bernard Seurre.

87. Le 15 janvier 1844.

88. Visconti omet de mentionner sa nomination la même année (déc. 1841) au Conseil des Bâtiments civils, comme membre honoraire. (Ch. Gourlier, *Notice historique sur le service des travaux et sur le Conseil général des Bâtiments civils...*, Paris, 1895, p. 28). A lire les rapports du Conseil, l'architecte n'aurait pas joué un rôle remarquable dans cette institution. Présent à la moitié des séances en 1847 (1[re] année où les présences sont consignées), il ne vient



*55 bis. La fontaine Molière pendant sa construction en 1843 d'après L'Illustration.*

plus qu'à 20 % d'entre elles de 1849 à 1851 (le 27 octobre 1851, où se discute le projet d'aménagement du 2e étage du Louvre par Duban, il est absent, retenu par un jury d'expropriation (Arch. nat. F21* 2542/15, dos. 74, f° 143 r°-144 v°), fait 7 apparitions en 1852, et s'abstient de paraître pendant toute l'année 1853. Ses prises de parole, rares, sont toujours prudentes; la présentation des grands dossiers le laisse muet (la restauration de la Ste-Chapelle, 1850), ou évasif (du projet de Viel et Desjardins pour le palais de l'Exposition universelle de 55, il ne retient que le risque de déparer les jardins des Champs-Elysées (F 21* 2542 [16], dos. 36, 6 mai 1852). En 1841 au moins, il participe aux travaux du Conseil sur le diplôme d'architecte (Lettre du président du Conseil des Bâtiments civils, 22 juin 1841, Fonds du Périer de Larsan). Il semble avoir joué épisodiquement un rôle inattendu d'expert technique : il rapporte en 1833 sur l'efficacité d'un produit hydrofuge (pv. 25-06-1833 mentionné dans le Fonds du Périer de Larsan, non retrouvé dans les registres F21*), en 1839 sur l'emploi de la tôle galvanisée pour la couverture de la salle Favart (F21* 2535, dos. 528 , F21*2540, rapport du 12-10-1839) — Visconti est alors chargé de surveiller la reconstruction de ce théâtre, voir Dossier Salle Favart, Fonds du Périer de Larsan), en 1846 sur un procédé de séchage des bâtiments neufs (F21*2538, dos.313), en 1852, à propos du système de chauffage d'un hôpital, il émet un jugement convenu sur la supériorité du système Duvoir-Leblanc (Arch. nat. F21* 2542 [16], f° 80 et 83). A travers les textes, sa participation aux travaux du Conseil apparait discrète, mais il est possible qu'il ait assisté à des réunions restreintes ne donnant pas lieu à compte-rendu où il aurait tenu un rôle plus décisif. Il est en tout cas certain que son appartenance au Conseil le plaçait dans une position stratégique, au cœur de l'actualité architecturale.
Le Conseil juge avec une particulière bienveillance les projets de Visconti avant même que celui-ci soit membre du Conseil (fontaine Louvois) et plus tard, Visconti sera même invité à défendre ses propositions pour le Louvre. Dans quelques cas, cependant, comme pour le respect des alignements autour de la fontaine Molière, le ton est plus acerbe (cf. article F. Boudon) et deviendra presque grinçant lorsque les héritiers Visconti présenteront en 1854 une note d'honoraires pour les projets de Bibliothèque impériale (Arch. nat. F21* 2542 [18] dos. 34, f° 71 r°, 4 mai 1854).

89. Voir à ce propos les catalogues des récentes expositions : *Napoléon. Le retour des Cendres (1840-1990) : mort et résurrection.* Rueil-Malmaison, Musée de Bois-Préau, 1990; *La ferveur populaire,* Courbevoie, Musée Roybet-Fould, 1990; et *Napoléon aux Invalides, 1840, le retour des Cendres,* Paris, Musée de l'Armée - Fondation Napoléon, 1990.

90. Voir lettre citée à la note 71.

91. Rien n'a pu être découvert qui éclaire cette mystérieuse dévotion.

92. Voir *Napoléon aux Invalides... op. cit.,* p. 171, n° 97.

93. Voir *Napoléon aux Invalides... op. cit.,* p. 173, n° 103.

94. Hubert Rohault de Fleury (1777-1846) est alors inspecteur général des travaux de petite voirie.

95. A.F. Bruzard, architecte divisionnaire de la préfecture de Police de 1837 à 1846.

96. Tanneguy-Dûchatel, ministre de l'Intérieur en octobre 1840.

97. François-Edmond Cavé, chef de la Division des Beaux-Arts au ministère de l'Intérieur depuis 1831. Son biographe Pierre Angrand (*Marie-Elisabeth Cavé...*, Paris, Lausanne, 1966) signale avec discrétion les manœuvres et le favoritisme dont l'homme est coutumier.

98. Voir note 71. A cette époque, son frère, Sigismondo, disait de lui : « Mio fratello poi nel genere suo non la cede al padre, ed è, oggi, universalmente riconosciuto non che l'Architetto del Governo, non che l'Architetto delle Pubbliche feste, ma quello della Francia, ma quello del secolo. » (BAV, Autografi Ferrajoli-Raccolta Visconti, n. 7469, lettre de Sigismondo à Pietro Ercole Visconti, Milan, 20 août 1841).

99. Le comte de Paris nait en 1838.

100. Le duc d'Orléans meurt le 13 juil. 1842.

101. En marge, sans renvoi dans le texte : « rapporter l'extrait ».

102. Voir article F. Boudon.

103. En marge, au crayon, sans renvoi dans le texte : « mort de M. Percier » (Percier meurt en 1838); « présentation à l'Institut ». Visconti ne fait pas état de sa première candidature en 1833 au fauteuil de Labarre, où il avait cru pouvoir exploiter le succès obtenu par la fontaine Gaillon, ses projets pour la Bibliothèque royale, ses commandes privées et ses travaux funéraires. Malgré l'invocation aux mannes de son père il n'avait pas obtenu une voix (élection de Guénépin). Visconti se présente à nouveau en 1838 au fauteuil de Percier (élection de Huvé); à nouveau en 1840, il tente sa chance au fauteuil de Huyot (élection de Caristie). En 1840, *L'Artiste* se fera l'écho de ses deux tentatives malheureuses, déplorant qu'on préfère couronner des savants peu productifs plutôt que des talents actifs. Ce n'est qu'en juin 1853 que Visconti, devenu l'architecte du Prince, sera enfin élu avec la majorité absolue des suffrages au premier tour, ce qui était exceptionnel. Sa lettre de candidature est alors laconique, à peine lisible, et plus que désinvolte : il envoie les Membres de l'institution juger de ses travaux sur pièce, d'après le modèle d'achèvement du Louvre « déposé dans les salles du faubourg Poissonnière », c'est-à-dire aux Menus-Plaisirs. Sur ses diverses candidatures, voir aussi BAV, Autografi Ferrajoli-Raccolta Visconti nn. 7396-7397 (lettre de Louis Visconti à P.E. Visconti, 1er novembre 1841); 5964-5965 (lettre de Raoul-Rochette au même, Paris, 4 mai 1842); 7392 (lettre de Louis au même, Paris, 13 avril 1853).

104. Voir aussi, à ce propos, BAV, Autografi Ferrajoli-Raccolta Visconti nn. 7396-7397, *cit.*; 7484-7488 (lettres de Sigismondo Visconti à P.E. Visconti, Milan, 30 juin et 2 août 1852; Paris, 10 sept. et 11 oct. 1852); 7389-7390 (lettre de Louis au même, Paris, 12 mars 1853); et AMNP, Dossier Z [62] Visconti 1850, 11 juillet, *Lettres de M. Nieuwerkerque à M. Visconti au sujet du tombeau de Napoléon.*

105. Voir *Napoléon aux Invalides,... op. cit.,* p. 136.

106. Voir *Napoléon aux Invalides,... op. cit.,* p. 184, n° 158.

107. César Daly, rédacteur de la *Revue générale de l'architecture et des travaux publics.*

108. Voir l'article de M. Saboya.

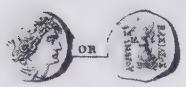
109. Voir *Napoléon aux Invalides,... op. cit.,* pp. 126, 137, 182 n° 146-147, et p. 184 n° 159.

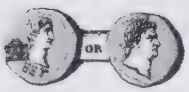
110. Visconti n'est pas resté inactif dans l'affaire Simart : cf. la lettre qu'il adresse à Cavé, le 11 mai 1847: « Mon ami, il est *urgent* et *très urgent* d'en finir avec l'affaires des bas-reliefs. Je suis assiégé et on fait des menaces. Cependant, il ne faut pas compromettre le monument pour *obliger* ces messieurs. Il faut donc avoir le courage de donner la commande à Simart et dire à ce dernier de prendre pour collaborateur bénévoles ceux qui voudront bien y consentir. Tout à vous. Amitiés. Visconti » (Bb d'Art et d'Archéologie. Fonds Doucet, ms. 213).

111. La graphie ne permet pas d'affirmer absolument qu'il s'agit de St-Ouen de Rouen dont Grégoire a achevé la façade néo-gothique en 1845.

*1. Portrait posthume de Visconti par Vauchelet.*

# Chronologie





**1791**
11 février : naissance de Ludovico Tullio Gioacchino Visconti à Rome, au palais Chigi. Deuxième fils d'Ennio Quirino Visconti et d'Angela Teresa Doria.

**1798**
Rome est envahi par les Français.
10 février : Ennio Quirino Visconti nommé par le général Berthier ministre de l'Intérieur de la République romaine.
Mars : élu l'un des cinq consuls.
Septembre : Invasion des Napolitains Ennio Visconti destitué de toutes ses charges politiques.
Fin novembre : l'armée napolitaine chasse les Français de Rome. Fuite de la famille Visconti à Pérouse.

**1799**
Les Français s'emparent de nouveau de Rome.
Mai : les Visconti rentrent chez eux.
Novembre : les Napolitains chassent définitivement les Français, Ennio Visconti quitte Rome pour toujours y abandonnant pour le moment sa famille et ses enfants Sigismondo et Ludovico, âgés de dix et huit ans.
18 décembre : à Marseille, Ennio Visconti trouve un brevet signé par le ministre de l'Intérieur, François de Neufchâteau, qui le nomme surveillant du musée des Antiques, au Louvre.
Ludovico Visconti naturalisé français.

**1801**
1er juillet : Teresa, Sigismondo et Ludovico Visconti sont à Paris.
Ennio Visconti publie sa première *Notice* sur les antiques du musée.

**1802**
Ennio Visconti est élu à l'Institut dans la classe des Beaux-Arts.

**1804**
Ennio Visconti est élu à l'Institut dans la classe d'Histoire et de Littérature ancienne. Signataire du projet pour la colonne de la place Vendôme, avec Meurtier, Chalgrin, Moitte, Julien, Gondoin, Vincent, David, et Joachim le Breton. Napoléon lui commande un ouvrage sur l'*Iconographie Ancienne*. Il est décoré de la Légion d'Honneur.

**1805**
Ennio Visconti rédige un projet de la médaille pour la présentation des clefs de la ville de Paris.

**1806**
Ludovico Visconti élève du peintre Vincent.

**1808**
Ludovico Visconti entre à l'Ecole des Beaux-Arts : élève de Percier.
Ennio Visconti fait chevalier de l'Empire le 2 juillet, achève les trois volumes de l'*Iconographie Grecque,* et pose sa candidature pour un poste de conseiller à vie à l'Université de Paris. Il figure parmi les signataires du *Rapport historique sur les progrès de l'Histoire et de la littérature ancienne depuis 1789 et sur leur état actuel* présenté à Napoléon par la Commission de l'Institut. Signataire aussi du *Rapport sur l'état des arts en France depuis vingt ans* présenté à l'empereur par la Commission de la classe des Beaux-Arts.

**1810**
17 juin : Ennio Visconti présente à Napoléon l'*Iconographie Grecque :* Quelques-unes des pièces figurant sur les planches ont été dessinées par Sigismondo et Louis Visconti.

**1811**
Sigismondo Visconti travaille dans les bureaux du ministère de l'Intérieur.

**1813**
Sigismondo Visconti employé dans l'administration du Trésor impérial.
Ludovico Visconti a déjà reçu six médailles à l'Ecole des Beaux-Arts et il est admis au Grand Prix.

**1814**
Ludovico Visconti Deuxième Grand Prix de Rome : une bibliothèque et un musée en province.

Octobre : Ennio Visconti, invité par Lord Elgin, se rend à Londres pour l'expertise des marbres du Parthénon.
13 décembre : Ennio Visconti est naturalisé français.

**1815**
Ennio Visconti lit à l'Institut ses *Mémoires* sur les marbres du Parthénon.
Sigismondo Visconti travaille au ministère des Finances avec un salaire de 2 000 F.
Ludovico Visconti concourt sans succès pour le Grand Prix.

**1816**
Ennio Visconti tombe malade. A Londres on publie ses *Mémoires* sur les marbres du Parthénon avec une *Lettre* de Canova.
Publication des six *Tableaux Cosmographiques* de Sigismondo Visconti.

**1817**
Dernière *Notice* des antiques du musée Royal rédigée par Ennio Visconti, qui fait partie du bureau du *Journal des Savans*. Premier volume de l'*Iconographie Romaine* avec des dessins de Sigismondo et Louis Visconti.
Sigismondo Visconti vérificateur au ministère des Finances et du Trésor avec 3 000 F d'appointement.
Ludovico Visconti Prix départemental (récompensant la meilleure scolarité) à l'Ecole des Beaux-Arts. Inspecteur à l'entrepôt des vins du quai St-Bernard, avec un salaire de 1 800 F, sous Gaucher. Dessin pour le frontispice de l'édition des *Lusiades* de Camoëns par le compte de Souza-Botelho.

**1818**
7 février : mort d'Ennio Visconti.
9 février : funérailles à Saint-Germain-des-Prés. Il est enseveli au Père-Lachaise. Son monument est dessiné par David d'Angers (?) et Plantard. Antoine Mongez, membre de l'Institut, est chargé d'achever l'*Iconographie Romaine*. le comte de Clarac est le successeur d'Ennio Visconti au Louvre.
7 décembre : 1 quai Malaquais, vente de la bibliothèque Visconti. Sigismondo Visconti hérite du titre de chevalier.
Louis XVIII assigne à la veuve d'Ennio Visconti une pension annuelle de 1 200 F.
Ludovico Visconti se présente pour la dernière fois au concours du Grand Prix. Inspecteur des travaux à l'entrepôt des vins sous Gaucher.

**1820**
Parution du Premier volume des *Voyages Pittoresques et Romantiques dans l'Ancienne France* (ancienne Normandie) par Ch. Nodier, J. Tylor, et Alph. de Cailleux : la vignette du titre est dessinée par Ludovico Visconti.
Eloges d'Ennio Visconti à l'Institut par Dacier et Quatremère de Quincy.

**1821**
Sigismondo Visconti quitte le ministère des Finances et s'occupe de littérature.
Hôtel de Gouvion Saint-Cyr (vendu 1824 à Mlle Mars), 1 rue de la Tour des Dames par Ludovico Visconti.

**1822**
La collection des manuscrits d'Ennio Visconti entre à la Bibliothèque royale.
Ludovico Visconti sous-inspecteur au ministère des Finances sous Destailleur.
Le Café Turc (?) Décoration dans le goût oriental.

**1824-28**
Maison de Mlle Mars, 1 rue de la Tour-des-Dames. Travaux de décoration et ameublement.

**1825**
Mariage de Ludovico Visconti avec Sophie Henry, fille l'un des caissiers de la Banque de France.
Hôtel Forbin-Janson, rue de Grenelle.
Architecte de la Bibliothèque royale, remplaçant Delannoy.

**fin 1825**
Naissance de Léon Visconti, premier enfant de Louis et Sophie Visconti (ou début 1826).

**1826**
Médaillon de David d'Angers représentant Sophie Visconti.
Architecte-voyer des 3e et 8e arrondissements de la Ville de Paris.
Projet de théâtre, rue de Richelieu.

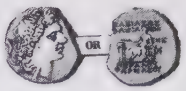
**1827**
Maison à boutiques, rue Ventadour.

**1827-33**
Projets de reconstruction de la Bibliothèque royale, rue de Richelieu.

**1828**
Naissance de Mathilde Visconti.
Fontaine Gaillon.
Château de la Guéritaude (?).

**1829**
Tombeau du maréchal Suchet, au Père-Lachaise.

*14.*
*Dessin de Louis et Sigismondo Visconti pour l'Iconographie Grecque de Ennio Quirino Visconti, 1808.*



*22.*
*Le Louvre en 1799 par Norry.*

**1829-32**
Bibliothèque royale : projets de reconstruction pour la rue de Richelieu.

**1831**
Nommé Chevalier de la Légion d'Honneur.
28 août : mort de Teresa Visconti. Elle est ensevelie au Père-Lachaise.
Sigismondo Visconti quitte Paris pour retourner vivre en Italie.

**1832**
Conservateur de la VIII[e] section des Monuments publics de Paris, comprenant : la Bibliothèque royale, le monument de la place des Victoires, les portes St-Denis et St-Martin, et la colonne Vendôme.

**1832/33**
Sigismondo Visconti est à Turin puis s'installe à Côme.

**1833**
Louis Visconti : première candidature à l'Académie au fauteuil de Labarre — élection de Guénépin.
Bibliothèque royale : projet pour la rue de Bellechasse.

**1834**
1[er] projet pour la Fontaine Louvois.
Agrandissement du Sénat.

**1835**
Immeuble Farina, 104, rue de Richelieu.

**1835-44**
Fontaine Molière.

**1836**
Février : projet de cadre pour la copie de Jeanne d'Aragon, d'après Raphaël par Mme Jacquetot.

**1837**
Bibliothèque royale : projet dans le collège des Quatre-Nations.
Fête pour le mariage du duc d'Orléans avec la princesse de Mecklembourg.

**1838**
2[e] candidature à l'Académie (fauteuil de Percier), 2[e] échec, élection de Huvé.

**1839**
Hôtel Pontalba, 41 (43) rue du Faubourg St-Honoré.
Nommé Architecte-en-chef pour les Fêtes de Juillet.
Nommé architecte des portes Saint-Denis et Saint-Martin, et du monument de la place des Vosges.

**1840**
Hôtel Visconti, 3, rue Fortin.
15 décembre : décoration pour retour des Cendres de Napoléon I[er].
3[e] candidature à l'Académie au fauteuil de Huyot — 3[e] échec, élection de Caristie.

**1840-41**
Hôtel Collot, 23, quai d'Orsay.
Hôtel Lauriston, 87, avenue des Champs-Elysées.

**1840-42**
Bibliothèque royale : projets pour le quai d'Orsay (terrain du Palais-Bourbon).

**1841**
Concours pour le tombeau de Napoléon. Ludovico Visconti lauréat.
Nommé membre adjoint du Conseil des Bâtiments-Civils.

**1842**
Funérailles du duc d'Orléans.

**1842-48**
Commande de la Fontaine Saint-Sulpice.
Hôtel Hamoir, 40, rue de Mons, Valenciennes (?).

**1844**
Bibliothèque royale : projets sur la place Saint-Sulpice et le quai Malaquais.
Hôtel de la Tour du Pin, 25 (17) rue Barbet de Jouy.
Château de Lissy, (Seine-et-Marne).
Hôtel Cibiel, 24, avenue Gabriel (?).

**1845**
Trois théâtres pour orchestre (temporaires).
Hôtel Rigaud, 10 rue Mogador.
Démissionne de son poste d'architecte-voyer du 3e arrondissement.

**1846**
Agrandissement du ministère de l'Intérieur, rue de Grenelle, avec Moreau.
Extension du ministère des Finances.
Officier de la Légion d'Honneur.

**1846-47**
Bibliothèque royale : projet pour la place Dauphine et la place de l'Hôtel-de-Ville.

**1847**
Septembre : à Trouville, Ludovico Visconti rédige son Autobiographie.

**1847-48**
Bibliothèque royale : projet pour la rue de Richelieu.

**1848**
Architecte divisionnaire.
Mai : associé avec Emile Trélat pour les travaux de la Bibliothèque royale au Louvre.
1er projet pour l'achèvement du Louvre.

**1849**
4 Juin : à 49 ans, Sophie Visconti meurt de choléra.
Ludovico Visconti vend la maison de la rue Fortin, et déménage 13, rue du Cirque.
Architecte du gouvernement.

29 décembre : mariage de Mathilde avec le vicomte Eugène Dodun de Keroman en l'église de Saint-Philippe-du-Roule.

**1850**
Membre du Conseil de rédaction de la *Revue des Beaux-Arts.*

**1852**
Première pierre posée au Nouveau Louvre.
Président de la Société centrale des Architectes.
Nommé architecte du palais des Tuileries (7 juillet).

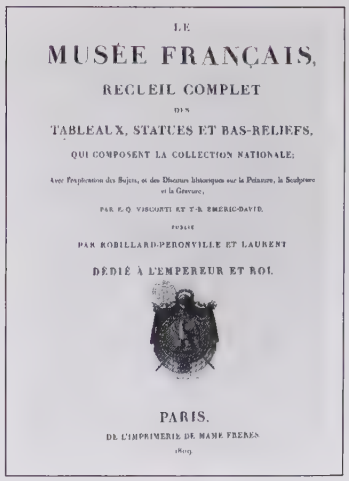
**1853**
Nommé architecte de l'empereur (décret impérial du 16 février).
Nommé architecte de l'empereur et des Tuileries (16 juillet).
Elu à l'Institut au fauteuil de Blouet, au premier tour de scrutin.
Décors pour les fêtes du 15 août sur les Champs-Elysées.
Un buste d'Ennio Visconti est exposé au musée des Antiques, au Louvre.
29 décembre, Ludovico Visconti meurt à Paris.

**1854**
31 janvier : obsèques à Saint-Philippe-du-Roule.
13 mars : vente aux enchères du cabinet de Ludovico Visconti.
29 juin : le ministre d'Etat commande au sculpteur Francisque-Joseph Duret un buste en marbre de Ludovico Visconti. Léon Visconti commande au peintre Vauchelet un portrait de son père.
D'après des dessins de Ludovico Visconti, à Sèvres on fabrique un vase à anse et une lampe pour l'impératrice.

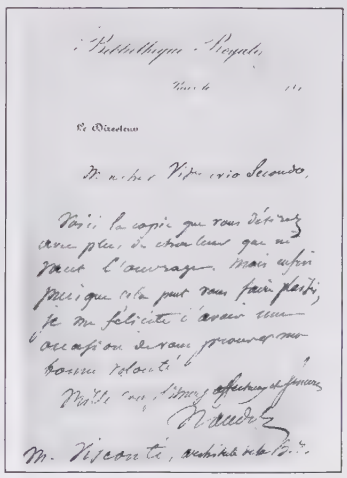
**1855**
Exposition universelle : une toile de Biard représente une soirée au Louvre, chez le comte de Nieuwerkerke, en 1853; on y voit Ludovico Visconti.

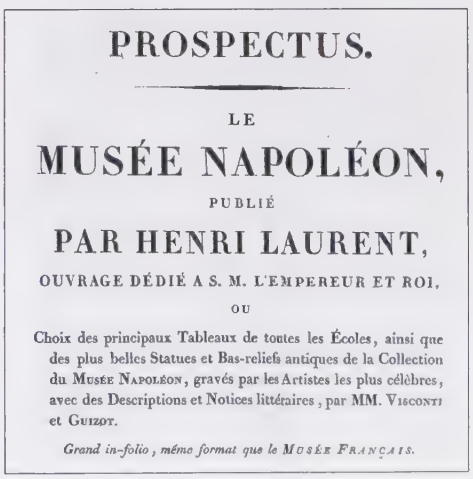
**1856**
Les papiers Ennio Visconti sont enfin classés à la Bibliothèque impériale.

**1859**
29 décembre : inauguration du monument à Ludovico Visconti au Père-Lachaise, sculpté par Leharivel-Durocher et Villeminot.


LE
MUSÉE FRANÇAIS,
RECUEIL COMPLET
DES
TABLEAUX, STATUES ET BAS-RELIEFS,
QUI COMPOSENT LA COLLECTION NATIONALE;
Avec l'explication des Sujets, et des Discours historiques sur la Peinture, la Sculpture et la Gravure;
PAR E.Q. VISCONTI ET T.-B. EMERIC-DAVID.
PUBLIÉ
PAR ROBILLARD-PERONVILLE ET LAURENT
DÉDIÉ À L'EMPEREUR ET ROI.
PARIS.
DE L'IMPRIMERIE DE MAME FRERES
1809

*17. Le Musée Français auquel participa Ennio Quirino Visconti en 1808.*


*11. « Mon cher Vitruvio Secondo », lettre à Louis Visconti de Naudet directeur de la Bibliothèque royale.*


PROSPECTUS.
LE
MUSÉE NAPOLÉON,
PUBLIÉ
PAR HENRI LAURENT,
OUVRAGE DÉDIÉ A S. M. L'EMPEREUR ET ROI,
OU
Choix des principaux Tableaux de toutes les Écoles, ainsi que des plus belles Statues et Bas-reliefs antiques de la Collection du Musée Napoléon, gravés par les Artistes les plus célèbres, avec des Descriptions et Notices littéraires, par MM. Visconti et Guizot.
*Grand in-folio, même format que le Musée Français.*

*Prospectus pour Le Musée Napoléon auquel devait participer Ennio Quirino Visconti.*

# Les Visconti de Rome

En février 1768, le préfet aux antiquités de la ville de Rome, Johann Joachim Winckelmann, décida de retourner voir sa patrie. Titulaire aussi, depuis cinq ans, des charges d'antiquaire du pape et de commissaire des antiquités de la Chambre apostolique, Winckelmann demanda à être remplacé pendant son absence par l'abbé Giovanni Battista Visconti, notaire auprès de la Chambre Apostolique[1].

## Giovanni Battista

C'est ainsi que, à la suite de la mort prématurée du savant allemand, le 30 juin 1768, Giovanni Battista Visconti, alors *gentiluomo* du cardinal Gio. Carlo Boschi, devint officiellement préfet aux antiquités du pape Clément XIII[2]. Dès ce moment, et pendant plus qu'un siècle, le nom des Visconti se mêle sans interruption à l'histoire artistique de Rome.

Giovanni Battista était né à Vernazza, une petite ville de Ligurie, dans la province de La Spezia, le 26 décembre 1722[3]. Son père était médecin et descendait d'une famille documentée dans la région depuis le XVI^e^ siècle. Bientôt orphelin, le jeune Giovanni Battista fut envoyé accomplir ses études à Rome, auprès d'un oncle peintre, Antonio Maria Visconti[4]. Il prit des cours de grec et d'hébreu chez Gennaro Sisti, tandis qu'il apprit les mathématiques et la philosophie auprès des pères Lesueur, Jacquier et Boscovich. Bien accueilli ensuite dans les cercles culturels romains grâce aussi aux liens entretenus par la famille de son oncle[5], « pour acquérir un état et fixer son rang dans la société »[6], Giovanni Battista acheta une charge de notaire apostolique. Il contribua à la renaissance de l'Académie des *Vari* — dont il écrivit les *Annales* —, et fut également membre de *l'Arcadie,* l'Académie la plus célèbre de Rome, mais la recherche et l'étude des monuments de l'antiquité l'emportaient pour lui sur toute autre activité scientifique et littéraire. La numismatique était son domaine préféré et très vite il parvint à constituer une collection prestigieuse. Avec les monnaies et les médailles antiques, il collectionnait des marbres et des bronzes; ce fut, en particulier, l'acquisition d'une ciste mystique qui lui fit rencontrer Winckelmann.

En tant que préfet et commissaire aux antiquités, Giovanni Battista Visconti réussit à faire respecter les lois qui protégeaient le marché des œuvres d'art, empêchant que quelques-unes des pièces qui sont encore aujourd'hui parmi les plus illustres des musées du Vatican ne fussent exportées. Appuyé par le cardinal Braschi, *protesoriere generale,* et futur pape Pie VI, Giovanni Battista Visconti réussit à convaincre Clément XIV de la nécessité de créer un nouveau musée pour la conservation de toutes les antiques qui étaient mises au jour dans les nombreuses fouilles qui s'étaient ouvertes à Rome et dans la campagne. De la sorte, en 1770, Clément XIV fonda le *Museo Clementino,* dont Giovanni Battista fut le véritable organisateur et le premier Directeur[7]. Passionné par l'étude des marbres et des roches, il fit encore ouvrir autour de Rome trois carrières, suivant personnellement les travaux. Toute son énergie était absorbée par ses activités de surintendant et de directeur du nouveau musée, et il n'a pas laissé un grand nombre d'écrits[8]. Mais son œuvre la plus réussie fut sûrement l'éducation qu'il donna à son fils aîné, Ennio Quirino.

## Ennio Quirino

En effet, en 1750, Giovanni Battista avait épousé Orsola de' Filonardi, « gentil donna Romana »[9] issue d'une ancienne famille qui avait donné à l'Eglise des cardinaux et un grand nombre d'évêques. Après Ennio Quirino, ils eurent cinq autres enfants : deux filles qui prirent le voile, Filippo Aurelio et Alessandro, dont nous parlerons plus loin, et un quatrième garçon qui mourut en bas âge.

Les biographes nous racontent que, depuis toujours, Giovanni Battista avait désiré avoir un enfant pour pouvoir l'élever lui-même, voulant très probablement expérimenter les théories sur la mnémotechnique qui étaient très à la mode à son époque. Profitant de sa grande

*18. L'intérieur de la galerie du Capitole à Rome par Hubert Robert, 1763 (?).*

culture et de sa propre collection d'antiques, il entraîna le petit Ennio Quirino dès sa toute petite enfance à reconnaître les effigies des empereurs romains gravées sur les médailles et les scènes de la Bible représentées sur les estampes. A deux ans, cet enfant prodige — petit Mozart de l'*antiquaria* — était déjà célèbre parmi les savants de Rome. En 1755 — il était né le 31 octobre 1751 — il faisait montre de son savoir dans le salon paternel devant l'élite intellectuelle de la ville[10]. A dix ans, il passa ses premiers examens publics, et à quatorze, il publia une traduction en vers de l'*Hécube* d'Euripide[11], y expliquant aussi la méthode qu'il avait suivie pour apprendre le grec. Toutefois, heureusement, l'enfant prodige ne déçut pas les espérances qu'on mettait en lui : il devint un homme exceptionnel.

Ayant obtenu son doctorat en droit en août 1771, Ennio Quirino était destiné par son père à la carrière ecclésiastique. *Cameriere d'onore* du pape Pie VI, il aidait Giovanni Battista dans ses travaux de direction et de surveillance sur les fouilles, et chaque semaine devait présenter au souverain pontife « la note et l'explication de tous les monumens qui se découvraient ou s'achetaient pour le *Musée:* et le jeune antiquaire s'acquittait si bien de son nouvel emploi que le *pape* préférait l'érudition naissante de l'élève, à l'expérience consommée du maître »[12]. Ainsi, lorsque le poste de *secundus custos* de la Bibliothèque vaticane devint vacant à la mort de Giovanni Battista Foggini, c'est Ennio Quirino Visconti qui fut choisi comme successeur par un bref papal du 6 juin 1783. Entre-temps, Pie VI avait chargé Giovanni Battista de rédiger les textes du catalogue illustré du musée Pio-Clementino, mais des problèmes de santé empêchaient l'avancement du travail et Giovanni Battista fit appel à son fils aîné, qui fut donc véritablement l'auteur du premier volume de cette œuvre gigantesque[13]. Néanmoins, comme Ennio Quirino était censé faire carrière à la Curie, c'est son frère Filippo Aurelio, qui avait reçu la même éducation, qui fut nommé en 1782 successeur de son père à la direction des musées du pape[14].

Toutes les affaires artistiques liées à la Cour pontificale restaient donc dans les mains d'une même famille, ainsi les efforts faits par le fondateur de cette dynastie de savants n'allaient pas être vainement dispersés. Cependant, les projets de Giovanni Battista furent bientôt bouleversés par une volonté encore plus décidée. Le manque de vocation religieuse et une foi bien plus sûre dans des idéaux libéraux entraînèrent Ennio à une rébellion qui le priva de toute pension et de charge à la bibliothèque vaticane. Toutefois, le prince Sigismondo Chigi l'accueillit

dans son palais en tant que secrétaire et bibliotécaire, et à la mort de Giovanni Battista, Ennio Quirino fut vite réintégré dans ses droits et nommé aussi directeur du musée du Capitole.

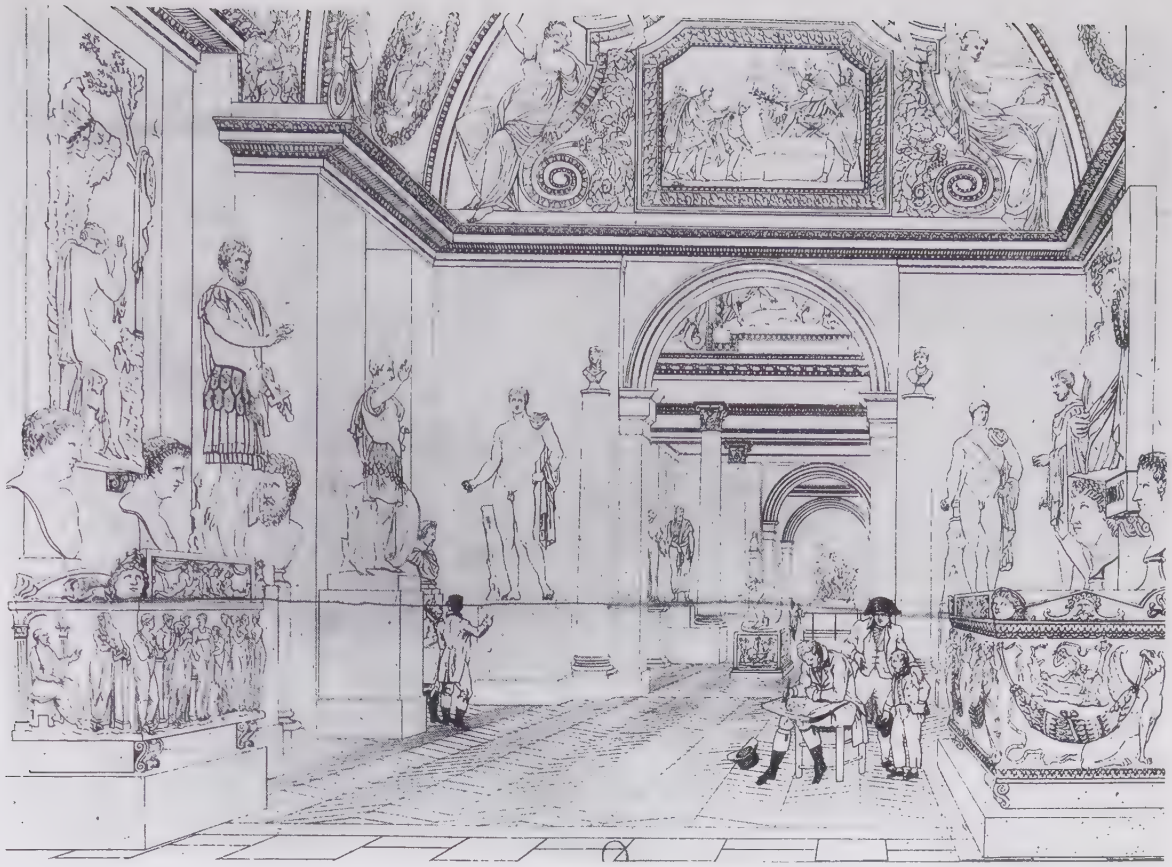
Les compétences acquises dans les travaux avec son père et la renommée qui se répandait à la suite de la publication de chaque volume du catalogue du musée Pio-Clementino[15] avaient fait d'Ennio Quirino Visconti un des personnages les plus recherchés dans les cercles intellectuels romains, et un des antiquaires les plus en vue. Des collectionneurs tels que Thomas Jenkins, Sir Richard Worsley ou le prince Borghèse lui confièrent la publication de leurs trésors, et l'avis d'Ennio Quirino était toujours demandé et apporté comme un certificat de garantie par les artistes et par les savants voyageurs qui passaient par Rome pour y étudier les monuments antiques[16]. Ses intérêts étaient très variés. Il suggéra à Vincenzo Monti les sujets de ses poèmes les plus célèbres de cette période[17]. Il suivit les travaux de décoration du palais Chigi à Ariccia[18]. Les sculpteurs qui restauraient les marbres pour le musée Pio-Clementino demandaient très souvent ses conseils, toujours dictés selon les lois de la plus savante tradition antiquaire[19]. Grâce à la science d'Ennio Visconti, l'on commença à considérer le très célèbre *Pasquino,* fort admiré par le Bernin, comme le fragment d'un groupe représentant Ménélas et Patrocle[20]. De même, la *Cléopâtre* du jardin du Belvédère se transforma plus exactement en une *Ariane endormie*[21]. Et c'est encore grâce à ses observations que les collectionneurs, les amateurs et les antiquaires commencèrent à s'habituer au fait que les grands musées et les collections de sculpture antique de Rome exposaient de nombreuses copies exécutées sous l'empire romain d'après les originaux grecs sculptés par les artistes les plus renommés de l'Antiquité. Tandis que les sculptures *grecques* conservées à Rome étaient bien peu nombreuses, contrairement à ce que l'on avait cru pendant des siècles[22]. Si Winckelmann avait écrit *L'Histoire de l'Art de l'Antiquité,* Ennio Quirino Visconti était en train de trouver la méthode pour faire de cette histoire une science.

*19. La salle du Laocoon au Musée Napoléon.*

Mais ce même esprit, qui avait renoncé à l'évidente possibilité d'obtenir un chapeau de cardinal pour épouser plutôt Teresa Doria et donner la vie à quatre enfants, fit de notre Visconti un fidèle jacobin de la République romaine de 1798-1799[23]. Nommé ministre de l'Intérieur par le général Berthier et un mois après fait consul de la République par Massena, il fut aussi l'un des membres les plus actifs de l'Istituto Nazionale Romano. La vie de cette république fut cependant très courte et très mouvementée à cause de l'impéritie même des commissaires français. Visconti fut bientôt destitué et accusé de malversations par ses adversaires. Au moment de la première occupation napolitaine, en novembre 1798, il s'enfuit avec sa famille à Pérouse. Il revint quelques mois à Rome, mais dut quitter la ville de nouveau — et cette fois pour toujours — un an plus tard. Il se réfugia en France avec d'autres jacobins romains, oubliant tout intérêt pour la politique.

Même au-delà des Alpes sa renommée était telle, que dès son arrivée à Marseille, il trouva un brevet qui le nommait «surveillant du musée des antiques», au Louvre[24]. Cette charge ne lui apportant pas beaucoup d'argent, le ministre de l'Intérieur, François de Neufchâteau, le nomma encore professeur d'archéologie auprès du musée. Des nouveaux moments de gloire attendaient l'antiquaire romain. A Paris, il retrouvait des amis : Dufourny, Denon, Millin, Quatremère de Quincy n'étaient pas uniquement des noms pour Visconti[25]; et dans les salles qu'il devait aménager au Louvre, il rencontrait un grand nombre de monuments sur lesquels il avait déjà beaucoup écrit.

Pour sa première mission officielle, il fut envoyé à Richelieu avec Dufourny, afin d'enquêter sur les œuvres d'art encore conservées dans le château et de choisir les pièces à transporter à Paris[26]. Quelques mois plus tard, il fut chargé de rédiger l'inscription posée sur le socle de l'*Apollon* du Belvédère en souvenir de la visite faite par le Premier Consul le 7 novembre 1800[27]. Arrêté au moment de l'attentat contre Bonaparte à l'Opéra et vite libéré[28], en 1801, il rédigea la première d'une longue série de *Notices* sur les monuments antiques exposés dans le nouveau musée[29]. Il fut reçu deux ans après à l'Institut, dans la classe des Beaux-Arts, et en 1804 dans celle d'Histoire et Littérature ancienne. Par ordre de Napoléon, il commença à travailler à son ouvrage le plus important de cette période, l'*Iconographie Ancienne*[30]. Sa maison, sur le quai Malaquais, était le point de rencontre des meilleurs esprits qui passaient par Paris et son inépuisable curiosité le mit en rapport avec tous les plus grands savants de son époque. Il s'intéressa à l'art égyptien, au Moyen Age, à la sculpture de la Renaissance et aussi aux



*20. La salle des Empereurs au Musée Napoléon.*

monuments qu'Alexander von Humboldt était en train de découvrir et d'étudier aux Amériques. Avec Emeric-David, il rédigea une partie des notices sur la sculpture pour la publication monumentale du *Musée Français* éditée par Laurent et Péronville[31], et avec Quatremère de Quincy s'occupa de la Commission de l'Histoire métallique de l'empereur[32]. Au faîte de sa gloire, en octobre 1814, Ennio Quirino Visconti se rendit à Londres, où il avait été appelé pour l'expertise la plus célèbre de tous les temps, celle des marbres du Parthénon. De retour à Paris, il présenta deux mémoires à l'Institut, qui furent publiés pour la première fois en 1816 à Londres[33]. Confirmé dans son rôle de conservateur des antiques par Louis XVIII, Visconti travailla jusqu'aux derniers moments de sa vie pour ce musée qui pour une bonne part était son œuvre. Un nouvelle édition de la *Notice* du musée, désormais royal (1817), le premier volume de l'*Iconographie Romaine*, des comptes rendus pour le *Journal des Savans* et le projet pour une nouvelle édition revue et corrigée du *Museo Pio-Clementino* pour l'éditeur florentin Molini furent ses derniers travaux[34]. A un ami qui était venu lui rendre visite quelque temps avant sa mort et essayait de le convaincre qu'il allait pouvoir terminer les volumes de l'*Iconographie Romaine,* il répondit : « J'ai assez fait pour ma gloire »[35]. Il mourut le 7 février 1818 : il avait été « une des conquêtes de la France en Italie »[36].

## Filippo Aurelio

Nous avons déjà dit qu'un des frères d'Ennio Quirino, Filippo Aurelio, avait succédé à Giovanni Battista en tant que directeur du musée Pio-Clementino et commissaire des antiquités; Alessandro, le cadet, bien que médecin, était très intéressé lui aussi par la numismatique et il se fit une bonne renommée dans ce domaine[37]. Si ils furent tous deux compromis par le rôle politique du frère aîné pendant la République romaine, et plus encore affaiblis par la mort de leur protecteur Pie VI, c'est Filippo Aurelio qui dut en supporter les conséquences les plus pénibles.

Aux dires de ses biographes, à la différence d'Ennio Quirino, il n'aurait pas appris le grec à cause d'une santé plutôt faible, mais dès 1771 — il était né le 10 juillet 1754 — il fut un membre très actif de l'Académie littéraire que le portugais Joseph Duna avait ouvert dans la Bibliothèque Lancisiana[38]. Lié lui aussi au milieu de *l'Arcadie* et suivant en tout la tradition familiale, il fit ses premiers pas dans les études d'*antiquaria* en débutant par la numismatique. Plus précisément, frappé par la difficulté que les graveurs avaient encore à cette époque pour bien représenter les détails des monnaies antiques, au point qu'une pièce égyptienne, une fois gravée, n'était plus tellement différente d'une pièce phénicienne, grecque ou romaine, il expérimenta une nouvelle technique pour ob-

tenir des empreintes les plus fidèles possibles aux originaux[39].

Ces amusements antiquaires furent violemment interrompus par l'arrivée de l'armée française à Rome, en 1798. Filippo Aurelio perdit son poste au musée Pio-Clementino et sa charge de préfet aux antiquités[40]. Les événements l'obligèrent à assurer la liaison entre son frère, ministre de l'Intérieur, puis consul, et les nouveaux responsables de la bibliothèque et du musée du Vatican afin d'arrêter les excès des nouveaux gouvernants français[41]. Les meilleures pièces du patrimoine culturel romain auraient dû rejoindre Paris, mais Filippo Aurelio, et d'autres, comme lui, encore liés au souvenir de Pie VI, et surtout vivement décidés à conserver à Rome ce qui lui appartenait, réussirent à cacher une grande partie des trésors de la bibliothèque vaticane et des archives pontificales[42]. Mais à la Restauration, le nouveau pape, Pie VII, avait presque oublié le nom des Visconti et, pendant une dizaine d'années, Filippo Aurelio n'eut plus aucun poste public.

Invité par des amis à se rendre dans le Nord, où on lui aurait offert la possibilité d'enseigner, il refusa toujours, préférant rester à Rome et survivre en faisant des empreintes de médailles, des expertises et des recherches dans les bibliothèques romaines pour des savants et des chercheurs étrangers[43]. Il publia des dissertations, réédita le guide de Rome de Ridolfino Venuti — le préfet aux antiques qui précéda Winckelmann — et, enfin, en 1807, il reçut une commande, avec Giuseppe Antonio Guattani, pour continuer la description des monuments qui avaient recommencé à entrer dans le musée du Vatican[44]. Pendant le séjour parisien de Pie VII pour le couronnement de Bonaparte, Ennio Quirino avait rencontré le pape et il lui présenta un mémoire plaidant une situation pour son frère[45]. Cette commande pour le *Museo Chiaramonti* en fut peut-être une conséquence, même si, le 28 août 1807, Filippo Aurelio lui écrivait encore : « Ça va mal pour moi, si l'on vivait d'attentions et de compliments, je n'aurais besoin de rien [...] J'ai l'opportunité de rencontrer tous les amateurs étrangers [...] mais, comme je viens de le dire, cela ne suffit pas pour vivre »[46]. Le 4 mai 1810 il fut nommé conservateur de la bibliothèque vaticane, avec Angelo Battaglini et l'Abbé Angelo Uggeri, mais encore une fois sans traitement[47]. Ce fut seulement en 1813 qu'il fut confirmé dans ce poste avec un salaire et nommé directeur de la Monnaie des médailles par Martial Daru, intendant de la Couronne à Rome. Et son frère aîné y avait beaucoup contribué[48].

Secrétaire et responsable des archives de l'Académie romaine d'Archéologie, que Gérando et Miollis avaient voulu ouvrir à Rome en 1810[49], Filippo Aurelio Visconti fut rédacteur artistique du *Giornale del Campidoglio*, termina l'ouvrage de Georg Zoega sur les bas-reliefs Albani, rédigea le catalogue des antiques de la villa Miollis et conçut, avec Vincenzo Feoli et Giuseppe Valadier, le projet de la *Raccolta delle più insigni fabbriche di Roma antica e de' luoghi adiacenti* (1810). Une description des fresques de Masaccio à Saint-Clément et la réimpression d'un commentaire de Vespasiano Fiorentino sur la vie du Philelphe témoignent de ses intérêts pour les primitifs et pour la culture de l'Humanisme.

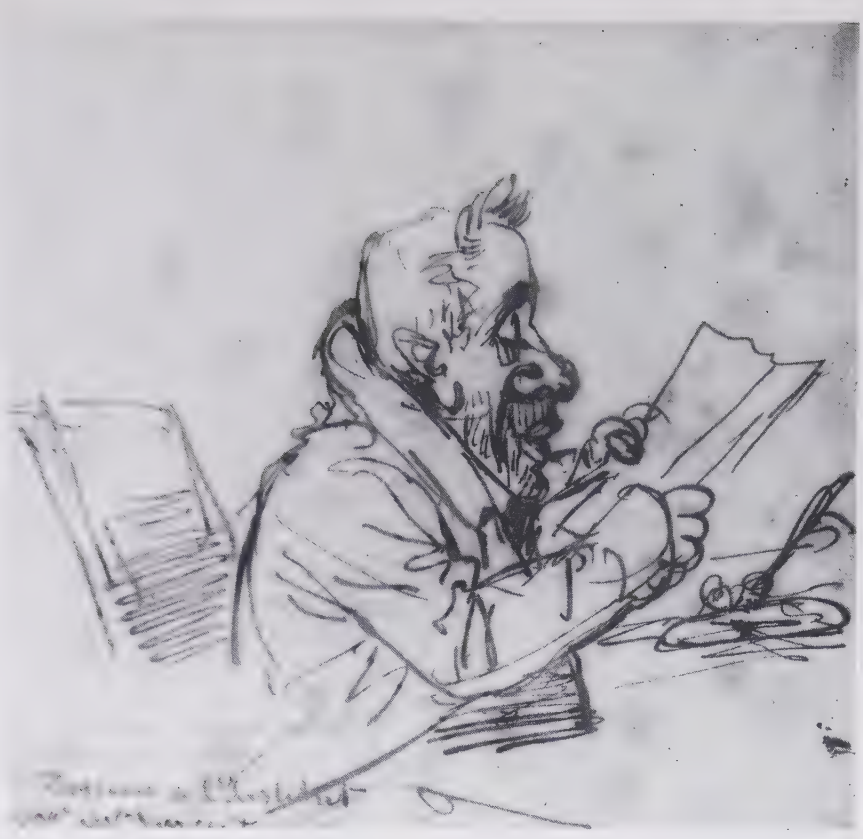
Pendant le gouvernement provisoire des Napolitains, en 1814, il fut nommé directeur de la Calcografia Camerale, et, en quelques mois, en rédigea l'inventaire[50]. En juillet 1816, il fut enfin élu conseiller et secrétaire de la Commissione consultiva di Belle Arti[51]. Toujours disponible et prêt à aider ceux qui avaient eu la chance de le connaître, il légua ses biens à ses deux neveux Pietro Ercole et Felice, fils de son frère Alessandro[52].

## Alessandro

Il semble avoir été, parmi les trois frères Visconti, celui qui eut la vie la plus facile. Après avoir terminé ses études de médecine entre Rome et Naples, il exerça sa profession d'abord sur le littoral du Latium. Installé à Rome, il aida la femme d'Ennio Quirino et ses enfants, pendant les deux tristes années qui suivirent la fuite de l'antiquaire[53]. Sous Pie VII, il fut chargé de la « description de toutes les antiquités qui étaient mises au jour dans les fouilles commandées par le Saint-Père »[54], et pendant le gouvernement de la Consulta, fut quelque temps *scrittore soprannumerario* à la Bibliothèque vaticane[55] et collabora au *Giornale del Campidoglio* avec des articles de numismatique[56]. On le consultait souvent pour des expertises de médailles, mais aussi pour les « vases étrusques »[57]. C'est encore sous l'administration française de la Consulta que nous le retrouvons « Assessore al Commessario delle Antichità per la Scultura, Medaglie, Cammei »[58]. Bien intégré lors de la deuxième Restauration, après 1814, il fut un des membres les plus passionnés de l'Académie romaine d'Archéologie, dont les annales nous présentent beaucoup de dissertations issues de son érudition[59]. Son ouvrage le plus célèbre est l'*Indicazione delle medaglie antiche del sig. Pietro Vitali*[60].

## Sigismondo

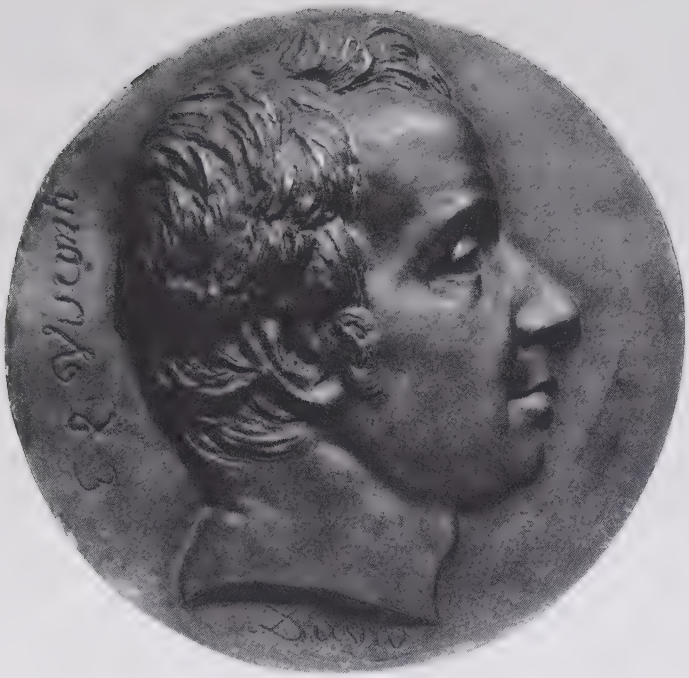
Avec la bénédiction de Pie VI, le 3 février 1785 Ennio Quirino avait épousé Teresa Angela Doria : quatre ans plus tard, le 13 novembre, leur premier enfant, Sigismondo, naissait, suivi, le 11 février 1791, par Ludovico Tullio Gioacchino, le futur architecte Louis Visconti[61]. A l'époque, la famille d'Ennio Quirino habitait le palais Chigi, à Montecitorio, et le prénom du fils aîné fut sûrement choisi en l'honneur du prince Sigismondo Chigi



*23.*
*Portrait-charge de Ennio Quirino Visconti à l'Institut par le peintre Vincent.*

(pour les raisons bien connues). Les deux enfants rejoignirent leur père à Paris en 1801. Sigismondo était très doué en dessin et pour les études littéraires, mais il fut destiné à des travaux administratifs. Il commença sa carrière au ministère de l'Intérieur, mais déjà en 1813 il était passé dans les bureaux du Trésor, où il continua son travail sous la Restauration, lorsque le comte Corvetto, ami d'Ennio Quirino Visconti, avait été nommé ministre[62]. Après la mort du père, il quitta les ministères, qu'il n'avait jamais aimés, et s'adonna à la littérature[63]. S'il s'intéressa d'abord à des travaux de vulgarisation pour les écoles, ce furent cependant la poésie et le théâtre qui absorbèrent tous ses intérêts. Il publia des traductions, mais sûr de son propre génie poétique, il composa des pièces de théâtre à sujet historique. La *Gezabele* est la seule qui fut publiée[64]. Très malheureux dans ce Paris qu'il aurait voulu quitter à la mort de son père pour retourner à vivre en Italie, il y resta jusqu'à la mort de sa mère Teresa, en 1831. Ce fut lui qui s'occupa de l'héritage littéraire paternel : en correspondance avec les éditeurs lombards qui avaient réimprimé les œuvres les plus importantes d'Ennio Quirino, il essaya aussi de leur vendre une partie des manuscrits inédits[65]. La seule rente que la famille possédait encore était en effet les exemplaires de l'*Iconographie Grecque et Romaine* que l'empereur avait donnés à Visconti en tant que paiement pour son travail[66].

Les lettres que nous avons retrouvées[67] nous proposent l'image d'un personnage très sensible, souvent déprimé, déçu par son destin et volontairement isolé du grand monde parisien. Fidèle au souvenir du génie paternel, il souffrait peut-être du complexe du fils d'un père célèbre, dans une famille d'érudits très renommés. A son retour en Italie, il se rendit à Rome pour revoir sa famille et, surtout, pour rencontrer son cousin Pietro Ercole, fils d'Alessandro, avec lequel il avait entretenu une correspondance assez régulière, au moins à partir de 1827. Mais le mode de vie des Visconti romains ne rencontra pas son approbation : il les trouvait trop superficiels et trop intéressés par la vie mondaine[68]. De retour vers le Nord, après un long séjour à Turin, il fixa sa nouvelle résidence à Côme et puis, définitivement, à Milan[69]. Il reverra Paris seulement en 1852, un an avant la mort de son frère Louis[70]. Pasteur *d'Arcadie* sous le nom de Leocle Megaridense, chevalier de l'Empire, membre de l'Accademia Tiberina de Rome et du Pio Istituto Tipografico de Milan, et encore « Socio d'onore della Insigne Artistica Congregazione de' Virtuosi al Pantheon », Sigismondo écrivit des comptes rendus sur la littérature italienne dans des périodiques parisiens, tels que le *Moniteur* et la *Revue Encyclopédique*[71]. Des travaux en cire et des dessins pourront peut-être un jour témoigner encore de son talent artistique[72].



*3. Buste de Ennio Quirino Visconti par David d'Angers.*

## Pietro Ercole

Ce n'est donc pas le fils aîné qui perpétua la gloire paternelle, c'est son frère Louis qui continua à faire briller le nom des Visconti à Paris, même si le véritable héritier du grand antiquaire du XVIII[e] siècle fut son neveu, l'archéologue romain Pietro Ercole Visconti.

Né en 1802, Pietro Ercole, fils d'Alessandro, fut un des savants les plus renommés de la Rome du siècle passé[73]. Issu d'une famille qui avait renoué très fortement ses liens avec la cour pontificale après la deuxième Restauration[74], il montra dès son plus jeune âge une grande diversité d'intérêts. L'antiquité classique, la culture et l'art du Moyen Age et de la Renaissance, la poésie et l'histoire de la littérature sont les domaines dans lesquels il exerça toute sa curiosité[75]. Il fut chargé par le pape de la direction de nombreuses fouilles — à la suite de celles d'Ostie, Pie IX le fit baron — et nommé commissaire pour les antiquités. Il composa aussi des poèmes et des épigrammes. Membre de l'Académie romaine d'Archéologie, dont il fut élu secrétaire perpétuel en 1830, il était le point de référence pour la plupart des savants étrangers et pour les aristocrates qui arrivaient à Rome lors de leur voyage en Italie, comme l'avaient été une centaine d'années auparavant son grand-père Giovanni Battista et, plus tard, ses oncles Ennio Quirino et Filippo Aurelio[76]. Ses nombreuses recherches le firent connaître aussi au public français contemporain, et Sigismondo et Louis furent sûrement de bons agents pour la divulgation de ses productions littéraires[77].

Pietro Ercole, qui fut fait grand-officier de la Légion d'Honneur et élu membre correspondant à l'Institut, dans la classe des Beaux-Arts, eut toujours une sympathie particulière pour la France. Fort apprécié par Raoul-Rochette, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts, auquel il dut cette dernière nomination et celle de professeur à l'Académie de France, à Rome, il fut le trait d'union entre l'école romaine et l'école parisienne dans le domaine des recherches archéologiques[78]. Professeur à l'Université de Rome, il perdit son poste en 1870, n'ayant pas voulu prêter serment au nouveau gouvernement italien. Il fut toutefois très actif à l'intérieur de la Commissione Archeologica Comunale fondée en 1872, jusqu'à sa mort[79].

## Carlo Ludovico

Mais à Rome vivait encore un autre Visconti célèbre, Carlo Ludovico, fils d'un frère de Pietro Ercole, Felice. Archéologue lui aussi, il publia le catalogue de la collection Torlonia[80] et termina sa carrière en tant que Direttore Generale dei Musei e delle Gallerie Pontificie, retrouvant plus d'un siècle après, le poste qu'avait occupé son arrière-grand-père Giovanni Battista, le fondateur de la dynastie romaine des Visconti[81].

Pour les enfants d'Ennio Quirino, Pietro Ercole était le « successeur » de celui-ci dans la famille[82], et Pietro Ercole fit beaucoup pour que les mérites de l'antiquaire fussent officiellement reconnus dans la Rome pontificale du XIX[e] siècle[83]. Cette reconnaissance ne fut jamais très solennelle; pourtant, dans l'histoire de l'archéologie européenne, de tous les Visconti c'est le père de Louis, Ennio Quirino, qui a la première place. Déjà Stendhal avait dit de lui : « A mon gré, c'est un homme unique »[84].

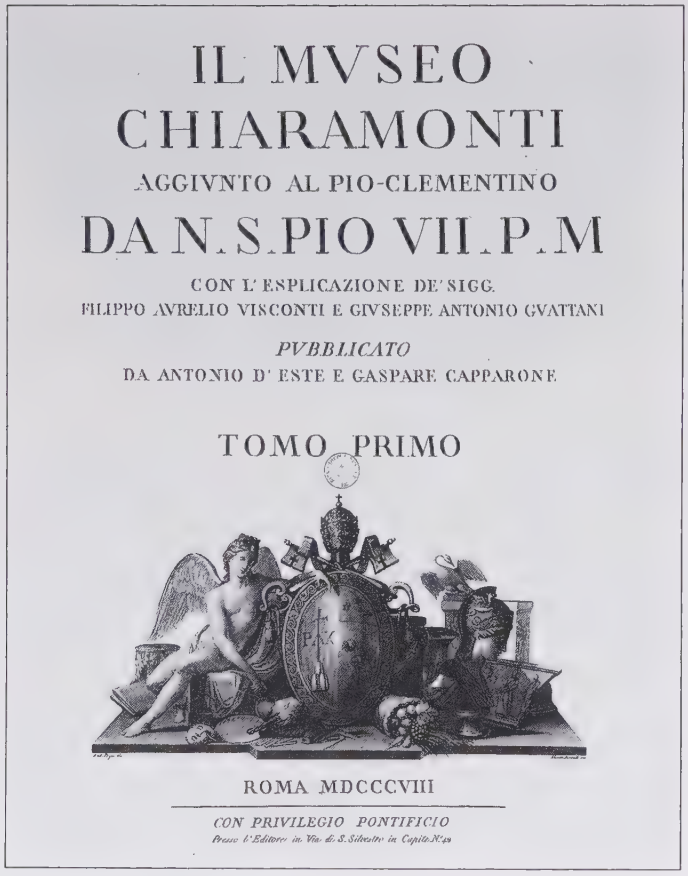
NOTES

1. Voir A.R. Mengs, *Briefe an Raimondo Ghelli und Anton Maron*, H. von Einem éd., Göttingen 1973, p. 88 note 4.
2. Voir ce que Francesco Cancellieri écrivit dans *Dissertazioni epistolari di G.B. Visconti e Filippo Waquier de la Barthe sopra la statua del Discobolo scoperta nella Villa Palombara con le illustrazioni della medesima pubblicate da Carlo Fea e Giuseppe Ant. Guattani e coll'aggiunta delle illustrazioni di altri due Discoboli dissotterrati nella via Appia e nella Villa Adriana prodotte da Ennio Quirino Visconti raccolte ed arricchite con note e con le bizzarre iscrizioni della Villa Palombara da Francesco Cancellieri.* In Roma, presso Antonio Fulgoni nel 1806, pp. 63-65.
3. Outre celle de Cancellieri, *op. cit.*, pp. 61-69, d'autres biographies de Giovanni Battista Visconti furent publiées par Emeric-David « Visconti (Jean-Baptiste) », *in Biographie Universelle, ancienne et moderne*, 49, Paris, chez L.-G. Michaud 1827, pp. 249-251, *ad vocem*; [G. de Angelis], « Visconti », *L'Album, Giornale letterario e di belle arti*, LI, vol. II, distribuz. 27, 12 sept. 1835, pp. 209-211; G. Sforza, « Gli antenati di Ennio Quirino Visconti », *Atti della Reale Acc. delle Scienze di Torino*, LVII, 1922, pp. 98-111; et Idem 1923, passim.

4. Sur Antonio Maria Visconti, voir O. Michel, « Giovanni Domenico Porta », *Mélanges de l'Ecole Française de Rome,* 80, 1, 1968, pp. 288-291.
5. Et surtout par le beau-père d'Antonio Maria Visconti, Giuseppe Saliceti, « molto benestante » et « noto a bastanza per gli suoi eruditi e sodi componimenti, che frequentemente fa sentire in Arcadia ». *Novelle letterarie,* n. 42, Florence 17 octobre 1755, col. 666; et Michel, *art. cit.,* pp. 290-291.
6. Emeric-David, *op. cit.,* p. 250.
7. Voir à ce propos C. Pietrangeli, « Il Museo Clementino Vaticano », *Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia. Rendiconti* s. III, XXVII, 1951-1952, pp. 87-109.
8. Une liste de ses travaux est donnée par Cancellieri, *op. cit.,* pp. 67-68, mais voir aussi A. Giuliano, « L'identificazione del discobolo di Mirone », *in Scritti in onore di Giuliano Briganti,* Milan 1990, pp. 11-19. Giovanni Battista Visconti mourut à Rome le 2 septembre 1784.
9. L. Biondi, « Ennio Quirino Visconti », *Giornale Arcadico di Scienze, Lettere,* ed Arti, 2, avril 1819, p. 6 : Voir aussi L. Cardinali, « Notizia letteraria della Ch. Mem. del Sig. Filippo Aurelio Visconti », *in Biblioteca della Ch. Memoria del Sig. Filippo Aurelio Visconti...,* Roma, presso Giunchi e Comp. [1831], p. III.
10. Voir le compte rendu d'une de ces séances dans *Novelle Letterarie, cit.,* coll. 666-671, texte réédité par G. Sforza, « Gli antenati di Ennio Quirino Visconti », *cit.,* pp. 105-107. La biographie la plus exhaustive d'Ennio Quirino Visconti à ce jour est celle de Sforza, 1923. Nous préparons une monographie sur la carrière et les apports scientifiques de l'antiquaire.
11. *L'Ecuba tragedia di Euripide trasportata in versi italiani de Ennio Quirino Visconti fanciullo romano,* Roma, presso Arcangelo Casaletti 1765.
12. J.-G. Legrand, *Notice historique sur la vie et les ouvrages de J.B. Piranesi Architecte, Peintre et Graveur né à Venise en 1720 mort à Rome en 1778,* 1799, ms, publié par G. Erouart-M. Mosser, « A propos de la « Notice historique sur la vie et les ouvrages de J.B. Piranesi » : origine et fortune d'une biographie », *in Piranèse et les Français,* Colloque tenu à la Villa Médicis 12-14 mai 1976, Etudes réunies par G. Brunel, Rome 1978, p. 244.
13. Voir *Il Museo Pio-Clementino descritto da Ennio Quirino Visconti. Tomo secondo dedicato alla Santità di Nostro Signore Pio Sesto Pontefice Massimo,* in Roma, da Ludovico Mirri mercante di quadri incontro il palazzo Bernini 1784, p. V.
14. Voir Cancellieri, *op. cit.,* p. 66.
15. Le premier volume paru en 1782 sous le nom de Giovanni Battista Visconti fut suivi par six autres publiés entre 1784 et 1807 par Ennio Quirino.
16. Une liste des œuvres, éditées et inédites, d'Ennio Quirino Visconti se trouve dans l'ouvrage de Sforza, 1923.
17. Sur les rapports d'Ennio Quirino Visconti avec Vincenzo Monti voir P. Treves, *Lo studio dell'antichità classica nell'Ottocento,* Milan-Naples, Ricciardi 1962, pp. 7 sq.; et 47-73.
18. Voir M. di Macco, « Graecia vetus, Italia nova », *Annuario dell'Istituto di Storia dell'Arte. Università degli Studi di Roma, Facoltà di Lettere e Filosofia,* 1973-1974, pp. 361-365.
19. Voir D. Gallo, « Ennio Quirino Visconti e il restauro della scultura antica tra Settecento e Ottocento », *in Thorvaldsen. L'ambiente l'influsso il mito,* sous la direction de P. Kragelund et M. Nykjaer, *Analecta Romana Instituti Danici,* Suppl. XVIII, 1991, pp. 101-122.
20. « Lettera all'abate Cancellieri di Ennio Quirino Visconti, Presidente del Museo Capitolino, dalla Biblioteca Chigi Domenica 30 Novembre 1788 », *in* Ab. Cancellieri, *Notizie delle due famose statue di un fiume e di Patroclo, dette volgarmente di Marforio e di Pasquino,* in Roma, dalla Stamperia di Luigi Perego Salvioni Tipografo Vaticano nell'Archiginnasio della Sapienza l'anno 1789, pp. 27-30.

*2. Portrait de Ennio Quirino Visconti par David d'Angers.*

21. *Il Museo Pio-Clementino... Tomo secondo, cit.,* pp. 89-92, pl. XLIV.
22. Voir S. Ferri, « Elogio degli aspetti positivi di E.Q. Visconti », *La Critica d'Arte* 2, 1937, pp. 226-235 (rééd. dans S. Ferri, *Opuscula. Scritti vari di metodologia storico-artistica, archeologia, antichità etrusche e italiche, filologia classica,* Florence 1962, pp. 234-249); A. Giuliano, *art. cit.;* et D. Gallo, « Originali greci e copie romane secondo Giovanni Battista ed Ennio Quirino Visconti. La nascita di un metodo », *Ricerche di storia dell'arte* (sous presse).
23. Le rôle politique de Visconti pendant cette période est bien illustré par Sforza 1923, pp. 115-131.
24. Brevet en date du 18 décembre 1799. Voir AMNP, Dossier 0.$^{30}$8 Visconti.
25. Les séjours italiens de Léon Dufourny, Denon et Quatremère de Quincy avant la Révolution sont bien connus. Quant à Millin, qui ira en Italie seulement en 1812, un témoignage de ses liens avec l'antiquaire romain pour cette période est par ex. la lettre envoyée de Rome le *30 Ventoso Anno 7mo* par *Ennio Visconti Membro dell' Istituto Nazionale della Rep. Romana.* Voir BNP, ms. Français 24701, ff. 182-183.
26. Voir à ce propos M. Montembault-J. Schloder, *L'album Canini du Louvre et la collection d'antiques de Richelieu,* Paris 1988, pp. 96-98, avec bibliographie.
27. Voir J. Chatelain, *Dominique Vivant Denon et le Louvre de Napoléon,* Paris 1973, p. 360 note 30.
28. Voir R. de Felice, « Ricerche storiche sul « giacobinismo » italiano. 2. Giuseppe Ceracchi », *Rassegna storica del Risorgimento* 47, 1960, pp. 26 sq.
29. Voir note 21 all'*Autobiographie* de Louis Visconti.
30. *Cf.* ce qui écrivit à ce propos son fils Louis, dans son *Autobiographie*; et J. Ch. Brunet, *Manuel du Libraire et de l'Amateur de livres...,* V, Paris 1864$^{5}$, coll. 1313-1314. Le titre exact de l'ouvrage est *Iconographie Ancienne, ou Recueil des portraits authentiques des empereurs, rois et hommes illustres de l'antiquité. Première partie : Iconographie Grecque,* Paris, de l'Imprimerie de P. Didot l'aîné 1808. Les fils de Visconti, Sigismondo et Louis, collaborèrent à cette édition dessinant des bustes, des médailles et des camées :


IL MVSEO
CHIARAMONTI
AGGIVNTO AL PIO-CLEMENTINO
DA N.S.PIO VII.P.M
CON L'ESPLICAZIONE DE' SIGG.
FILIPPO AVRELIO VISCONTI E GIVSEPPE ANTONIO GVATTANI
*PVBBLICATO*
DA ANTONIO D'ESTE E GASPARE CAPPARONE
TOMO PRIMO
ROMA MDCCCVIII
*CON PRIVILEGIO PONTIFICIO*

*21. Il Museo Chiariamonti, catalogue publié par Filippo Aurelio Visconti en 1808.*

voir *Iconographie Grecque.* Seconde partie. *Les Rois,* I, pl. 42, nn. 10, 17, 28, 32; pl. 43, nn. 9-10; Seconde partie, II, pl. 53 n. 3; pl. 57, n. 9. D'après certaines des planches de ces volumes, à Sèvres on réalisa un Service dit *Iconographique grec. Cf. Porcelaines de Sèvres au XIX^e siècle,* cat. expo. Musée national de céramique, Sèvres 24 mai-3 nov. 1975, Paris, RMN 1975, p. 14, nn. 62-63; et M. Brunet et T. Preaud, *Sèvres. Des origines à nos jours,* Fribourg 1978, p. 289, n. 346.

31. *Musée Français, ou collection complète des tableaux, statues et bas-reliefs qui composent la collection nationale, avec l'explication des sujets, et des discours sur la peinture, la sculpture et la gravure* par S.-C. Croze Magnan, Visconti et Emeric-David, publié par Robillard Péronville et Pierre Laurent, Paris 1803-1811. Les deux derniers volumes (III et IV) pour lesquels travaillèrent Ennio Quirino Visconti et Eméric-David parurent en 1807 et 1809. Voir Sforza 1923, pp. 147-150, avec bibliographie.

32. R. Schneider, *Quatremère de Quincy et son intervention dans les arts (1788-1830),* Paris 1910, pp. 13-14, 140.

33. Voir D. Gallo, « E.Q. Visconti e il restauro della scultura antica », *art. cit.,* pp. 114-115, 121-122.

34. Le premier volume de l'*Iconographie Romaine. Hommes illustres,* parut en 1817 chez P. Didot l'aîné. Les fils d'Ennio Quirino, Sigismondo et Louis, avaient de nouveau participé à l'illustration (pl. 4, nn. 3, 6, 8-9; pl. 6, n. 7; pl. 14, n. 5). Quant à la collaboration au *Journal des Savans,* voir Sforza 1923, pp. 185-187. Sur le projet de réédition du *Museo Pio-Clementino,* voir encore Sforza 1923, pp. 195-197, avec bibliographie.

35. Cet ami était Luigi Brocchi, conservateur des modèles à l'Ecole Polytchnique. Voir Emeric-David 1827, p. 264. Sur la continuation de l'*Iconographie Romaine cf. l'Autobiographie* de Louis Visconti.

36. En 1806, Millin dédiant le deuxième volume de ses *Monuments antiques inédits* à Visconti, écrivit : « A Ennius Quirinus Visconti, une des conquêtes de la France en Italie » (p. 3). Mais voir aussi la lettre que Leopoldo Cicognara adressait à Ennio Quirino de Venise, le 11 avril 1817 : *Due discorsi inediti di Ennio Quirino Visconti con alcune sue lettere e con altre a lui scritte,* in Milano, per Giovanni Resnati 1841, p. 146.

37. Voir *infra.*

38. La biographie la plus exhaustive sur Filippo Aurelio Visconti est encore celle de L. Cardinali, « Elogio di Filippo Aurelio Visconti. Socio Ordinario Vice-Segretario ed Archivista dell'Accademia », *Atti dell'Accademia Romana di Archeologia. Dissertazioni* 6, 1835, pp. 413-459.

39. Voir Cardinali, *art. cit.,* pp. 423-426.

40. C'est Monseigneur Gaetano Marini qui fut nommé préfet de la Bibliothèque du Vatican, des Archives pontificales et du musée Pio-Clementino : voir Cardinali, *op. cit.,* pp. 428-429; BAV, Archivio Biblioteca 101, ff. 44-45, lettre du ministre de l'Intérieur, Franceschi, *Al Cittadino Marini, Bibliotecario della Vaticana, e Custode del Museo, Roma li 9 Germile anno 7° dell'Era Repubblicana* (29 mars 1799); J. Bignami-Odier, *La Bibliothèque Vaticane de Sixte IV à Pie VI,* Vatican 1973, p. 203 note 40; et C. Pietrangeli, *I Musei Vaticani, cinque secoli di storia,* Rome 1985, pp. 115 et suiv.

41. Voir, p. ex. BAV, Archivio Biblioteca 56, ff. 31-35, lettres de Mgr Gaetano Marini à Filippo Aurelio Visconti, l'une s.d., les autres du *23 Fiorile* et *12 Germile Anno VII;* et BAV, Autografi Ferrajoli-Raccolta Visconti n. 5021 (lettre de Camillo Mochi à Filippo Aurelio Visconti, *28 Germile anno 6°);* et n. 7331 (lettre de Filippo Visconti, Rome *12 Nevoso A.7^mo,* à Giovan Battista Vinci). Voir aussi L. Cardinali, « Elogio di Filippo Aurelio Visconti », *cit.,* pp. 428-429.

42. *Cf.,* p. ex., BAV, Archivio Biblioteca 52, ff. 22-23, 52-54 (lettre du card. Zelada à Mgr Reggi, préfet de la Bibliothèque du Vatican, 31 mai 1797), 67-69; Archivio Biblioteca 102, ff. 1-5r, *Ragguaglio del contegno usato dal Sacerdote Rinaldo Santoloni durante l'Invasione di Roma, e Servigij da esso resi alla Biblioteca Vaticana e al Principato; 5r-9v, Sommario di documenti per servire di prova all'antecedente Ragguaglio;* Cardinali, *art. cit.,* p. 429; et Bignani-Odier, *op. cit.,* pp. 185-186; 193-194, avec bibliographie.

43. Filippo Aurelio continuera de prendre des empreintes de médailles pratiquement jusqu'à la fin de sa vie : voir à ce propos BAV, Autografi Ferrajoli-Raccolta Visconti nn. 7336 (lettre de Filippo Aurelio à son épouse Marianna Carvalho Visconti, Rome, 18 août 1821), 7343 (lettre du même à Sigismondo et Ludovico Visconti, Rome, 7 juillet 1825); et L. Pirzio Biroli Stefanelli, « Una medaglia di Leone XII : Giuseppe Caputi, scultore e incisore di gemme », *Bollettino dei Musei Comunali di Roma,* XXXII, 1985, pp. 55-63. Parmi les expertises les plus célèbres de Filippo Aurelio Visconti nous rappelons celles des collections Obizzi, Borgia et Mariotti (celle-ci faite plus tard, en 1819). Voir respectivement P.L. Fantelli, « Le collezioni di Tommaso degli Obizzi al Catajo », *in Venezia e l'archeologia. Un importante capitolo nella storia del gusto dell'antico nella cultura artistica veneziana,* Actes du Colloque, Venise 25-29 mai 1988,

Rome 1990; R.M. Cimino, « Il Museo Borgia di Velletri e la sua sezione indiana », *Bollettino d'Arte,* 13, 1982, pp. 100 et 103 note 21; F. Todini, « Agostino Mariotti : un collezionista nella Roma settecentesca », *Antologia di Belle Arti* IV, nn. 13-14, 1980, pp. 27-37. En 1809, il fit aussi l'évaluation de la bibliothèque de l'antiquaire danois Georg Zoega : *cf.* Copenhague, Thorvaldsen Museum, Archives, Grå Mappe I Nr. 112, billet de Filippo Aurelio Visconti, avril 1809. Pour d'autres expertises, voir encore BAV, Archivio Biblioteca 65, ff. 144-165 (collection de vases « detti Etruschi » de M. Paterni et 5 peintures antiques. Expertise du 25 janvier 1820); et Archivio Biblioteca 74, ff. 119-120 (expertise d'une médaille en or de Marcus Aurelius, faite le 23 février 1823). Pour son activité d'expert pendant le gouvernement de la Consulta *cf,* p. ex., BAV, Archivio Biblioteca 74, ff. 3-37 (expertises de médailles déjà au Vatican et au Quirinal); 40-71 (encore médailles); Vat. Lat. 10398, ff. 4-5 (lettre de Martial Daru à Filippo Aurelio Visconti, Rome, 20 février 1812); 8-11 (le même à Filippo Aurelio Visconti, Rome, 21 et 27 novembre 1812); et 21-22 (le même à Filippo Aurelio Visconti, Rome, 16 mars 1813). En revanche, l'activité de Filippo Aurelio pendant les années précédant l'occupation française, dans la seconde moitié du XVIII[e] siècle, sera objet de notre étude dans le cadre d'une monographie sur son frère Ennio Quirino (voir note 10). Quant à ses recherches dans les bibliothèques romaines et à ses achats de livres pour des savants étrangers, voir, p. ex., BAV, Autografi Ferrajoli-Raccolta Prima VI, ff. 215-218, lettres du baron von Humboldt à Filippo Aurelio Visconti, du 3 octobre 1807 et 17 juin 1805; Autografi Ferrajoli-Raccolta Prima XVI, ff. 74-75, lettre de Ludovico Valeriani à Filippo Aurelio Visconti, Milan, 2 mai 1812; et Vat. Lat. 10392, ff. 1-29, lettres de Gio. Giacomo Trivulzio à Filippo Aurelio Visconti, Milan 1807-1829.

44. La liste des publications de Filippo Aurelio Visconti est donnée par Cardinali, *art. cit.;* et Sforza 1923, pp. 141-142. Sur la réédition de la *Accurata, e Succinta Descrizione Topografica delle Antichità di Roma dell'Abate Ridolfino Venuti Cortonese Presidente all'Antichità Romane, e Membro Ordinario della Regia Società degli Antiquari di Londra,* voir *L'Accademia etrusca,* cat. expo., Cortone, Palais Casali 19 mai-20 oct. 1985, Milan 1985, pp. 90-92, n. 60. Le *Museo Chiaramonti aggiunto al Pio-Clementino da N.S. Pio VII con l'esplicazione de' Sigg. Filippo Aurelio Visconti e Giuseppe Antonio Guattani publicato da Antonio d'Este e Gaspare Capparone* était conçu comme la continuation des volumes du *Museo Pio-Clementino* de Giovan Battista et Ennio Quirino Visconti. Le premier volume parut en 1808, tandis que le deuxième *con la dichiarazione di Antonio Nibby professore di archeologia nell'Università Romana* ne fut publié qu'en 1837 par la Calcografia della R.C. Apostolica.

45. Voir BAV, Autografi Ferrajoli-Raccolta Visconti nn. 7294-7295, lettre d'Ennio Quirino Visconti à son frère Filippo Aurelio, Paris, 9 avril 1805, avec copie du mémoire présenté à Pie VII; et Sforza 1923, p. 139.

46. « Io me la passo male; se si campasse di attenzioni e di complimenti non avrei bisogno di cosa alcuna. L'ambasciatore Alquier mi fa mille attenzioni, e se tardo a vederlo mi viene a trovare. Tutti i forestieri *amatori* ho occasione di conoscerli; il cavaliere Cicognara, Triulzi, Monti poeta, mi hanno voluto spesso con loro a pranzo ed in compagnia; ma, come dico, questo non basta per vivere. Ora stamperemo con Guattani il tomo del nuovo Museo Chiaramonti; e dopo procurerò, coll'appoggio di D'Este, se potrò avere qualche cosa. Queste sono belle speranze, ma non bastano ». Lettre éditée dans *Due discorsi inediti di Ennio Quirino Visconti, cit.,* pp. 119-120. La réponse d'Ennio Quirino est conservée dans BAV, Autografi Ferrajoli-Raccolta Visconti n. 7298, lettre du 17 septembre 1807.

47. Voir BAV, Archivio Biblioteca 56, ff. 11-13; 87v; Bignami-Odier, *op. cit.,* p. 187; et BAV, Vat. Lat. 10398, f. 2, lettre de Martial Daru à Ennio Quirino Visconti, Rome, 14 juin 1811.

48. Voir BAV, Archivio Biblioteca 56, ff. 84-85; et Autografi Ferrajoli-Raccolta Visconti n. 7303, lettre de Ennio Quirino Visconti à son frère Filippo Aurelio, Paris, 25 juillet 1813 (lettre déjà éditée par. C. Muzzarelli dans *Giornale Arcadico di Scienze, Lettere ed Arti,* LI, 1831, pp. 308-309). Sur le rôle joué par Ennio Quirino dans la nomination de Filippo Aurelio dans l'administration de la Consulta, voir encore BAV, Autografi Ferrajoli-Raccolta Visconti nn. 7299-7302, lettres d'Ennio Quirino à son frère, Paris 3 juillet 1810 et 21 mai 1811.

49. Voir F. Magi, « Per la storia della Pontificia Accademia Romana di Archeologia », *Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeolgia,* s. III, *Rendiconti,* 16, 1940, pp. 113-122; A. Busiri Vici, « intorno alla rinascita dell'Accademia Romana di Archeologia, Rendiconti 44, 1971-1972, pp. 329-341; et C. Pietrangeli, « La Pontificia Accademia Romana di Archeologia. Note storiche », *Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia. Mémorie in 8°,* IV, 1983, pp. 6-8; et 21-38.

50. Voir, entre autres, BAV, Archivio Biblioteca 38, ff. 67-68; Archivio Biblioteca 56, f. 53; Vat. Lat. 10376; et BNP, ms.Français 12765, f. 229.

51. Pour l'activité de Filippo Aurelio Visconti dans cette *Commissione* voir note 43 (les documents concernant les années 1820); L. Pirzio Biroli Stefanelli, *art. cit.;* P. Pinon-F. X. Amprimoz, *Les envois de Rome (1778-1968). Architecture et archéologie,* Rome, EFR 1988, pp. 108-109, note 116; et 182-185; A. Uncini, « Nuovi documenti per servire alla storia dei musei vaticani : il « Registro generale » del 1823-1824 », *Bollettino Monumenti Musei e Gallerie Pontificie,* IX, 2, 1989, pp. 141-177; et L. Pirzio Biroli Stefanelli, « Camillo e Clemente Pestrini incisori in pietre dure, e professori in tenero », *Antologia di Belle Arti. Il Neoclassicismo,* n.s., nn. 35-36-37-38, 1990, pp. 42-49.

52. Mais sa bibbliothèque fut, en revanche, vendue. Voir *Biblioteca della ch : memoria del sig. Filippo Aurelio Visconti. Si venderà al Pubblico Incanto nel Negozio di Francesco Archini via del Corso Num. 249 presso S. Marcello, incominciando il Giorno Lunedì 5 Decembre 1831...,* Rome, Giunchi e comp. [1831]. Filippo Aurelio mourut aveugle, le 30 mars 1831.

53. Voir, p. ex., les lettres de Teresa Visconti et de ses enfants à Alessandro dans BAV, Autografi Ferrajoli-Raccolta Visconti n. 7422 (Paris, 31 août 1801 et 20 janvier 1802) et 7501 (Paris, 22 mars 1805). Alessandro était né en 1757 et il mourut en 1835.

54. « ... il Signor Dottore Alessandro Visconti per comando di Sua Beatitudine intraprese a descrivere tutte le antichità, che si dissotterravano negli scavamenti ordinati dal Santo Padre » : *Il Museo Chiaramonti, op. cit.,* I, p. 70. Mais voir aussi BAV, Autografi Ferrajoli-Raccolta Visconti nn. 7294-7295, lettre d'Ennio Quirino Visconti à son frère Filippo Aurelio, Paris, 9 avril 1805.

55. Et Filippo Aurelio avait contribué à cette nomination : voir BAV, Vat. Lat. 10398, ff. 13-14, lettre de Martial Daru à Filippo Aurelio Visconti, Rome, 11 janvier 1813; et encore BAV, Archivio Biblioteca 102, ff. 83-89.

56. Voir, p. ex., *Giornale del Campidoglio* n. 45, Rome, 11 octobre 1809, p. 186; n. 48, Rome, 18 octobre 1809, pp. 197-198; n. 51, Rome, 25 octobre 1809, pp. 209-210.

57. BAV, Archivio Biblioteca 65, ff. 120-136; Archivio Biblioteca 69, ff. 119-122, 201; Archivio Biblioteca 74, ff. 94-103; et « Lettre écrite par M. le chevalier Gherardo De Rossi à M. le chevalier Artaud, sous secrétaire de l'ambassade de France à Vienne. Rome, palais de l'Académie de Portugal 17 janvier 1817 », *Annales Encyclopédiques,* 1817, II, pp. 320-321. Il était aussi souvent consulté pour des achats de médailles : voir BAV, Vat. Lat. 10393, lettres de Francesco Ma. Avellino à Alessandro Visconti, Naples, 1808-1810; Vat. Lat. 10394, lettres de Bartolomeo Borghesi à Alessandro Visconti, Savignano 1814-1823; Autografi Ferrajoli-Raccolta Visconti nn. 4934-4939, lettres de J. Millingen au même, 1816-1833; nn. 5912-5913, lettres de John Ramsay au même, Naples, 9 juin 1820, et Londres, 9 juillet 1821.

58. BAV, Archivio Biblioteca 69, f. 218, *Descrizione e stima di due cento cinquantuna Medaglie d'Argento ritrovate alle Terme di Tito in un vasetto antico di Terra cotta* (ff. 206-218).

59. Voir la liste donnée par Sforza 1923, p. 142.

60. Paru à Rome, chez Antonio Fulgoni, en 1805, et dédié à Giovanni Gherardo De Rossi, directeur de l'Académie de Portugal à Rome et vieil ami de son frère Ennio Quirino.

61. Pour les dates de naissance de Sigismondo et Louis Visconti voir Rome, Archivio Storico del Vicariato, S. Lorenzo in Lucina 37 Batt. XXXVII (1788-93), *Liber Baptizatum a die prima Octobris ad mensem Februarij 1793,* ff. 44v et 97r. Quant aux deux autres enfants d'Ennio Quirino et Teresa Visconti voir note 9 à l'*Autobiographie* de Louis Visconti.

62. Voir à ce propos BAV, Autografi Ferrajoli-Raccolta Visconti n. 7302, lettre de Ennio Quirino à Filippo Aurelio Visconti, Paris, 21 mai 1811; E.Q. Visconti, *Opere Varie,* IV, Milano, presso Antonio Fortunato Stella e Figli 1831, pp. 597-599, lettre de Ennio Quirino à Giovanni Gherardo De Rossi, Paris, 27 novembre 1815; et les lettres citées dans les notes 35 et 50 à l'*Autobiographie* de Louis Visconti.

63. Sigismondo regrettera toujours d'avoir passé neuf ans dans les ministères : voir, p. ex., BAV, Autografi Ferrajoli-Raccolta Visconti nn. 7429-7430, lettre à son oncle Filippo Aurelio Visconti, Paris, 31 juillet 1821; 7438-7439, lettre à Pietro Ercole Visconti, Paris, 12 mars 1828; 7456-7457, lettre au même, Paris, 28 octobre 1838.

64. Une liste des travaux les plus importants publiés par Sigismondo Visconti fut imprimée par ses soins à Milan : voir *Nota di alcune delle principali produzioni scientifiche e letterarie del cavaliere Sigismondo Visconti pubblicate in latino, in francese ed in italiano dal 1816 a tutto il 1845 in Francia ed in Italia,* [Milan], Tipografia Pirola, s.d. Mais voir aussi BAV, Ferrajoli 874. 5, *Nota per ordine di date di vari de' Giornali d'alcune delle Opere e delle Lettere Autografe ove fassi menzione de' figli d'Ennio Quirino Visconti od ove è citato il nome del Cavalier Sigismondo dal 1816 al 1841.* Nous trouvons encore de nombreuses références aux productions littéraires de Sigismondo Visconti dans sa correspondance avec Filippo Aurelio et Pietro Ercole Visconti : voir BAV, Autografi Ferrajoli-Raccolta Visconti nn. 7431-7432 (lettre de Sigismondo et Teresa Visconti à Filippo Aurelio Visconti, Paris, 15 décembre 1821); 7440-7441 (lettre de Sigismondo Visconti au même, Paris, 10 septembre 1828); 7442-7463 (lettres de Sigismondo à Pietro Ercole Visconti, 1829-1832); 7477-7478 (le même à Pietro Ercole Visconti, Milan, 13 novembre 1842), 7480-7483 (lettres envoyées de Milan, 20 novembre 1845 et 8 juin 1847); 7493 (21 janvier 1853); 7495 (21 janvier 1854).

65. Voir à ce propos les lettres qu'il écrivit à son oncle Filippo Aurelio : BAV, Autografi Ferrajoli-Raccolta Visconti nn. 7427-7428 et 7431-7432 (Paris, 15 mars 1820 et 15 décembre 1821).

66. Voir *Autobiographie* de Louis Visconti, les notes 38, 42-43, 45.

67. Il s'agit de 51 lettres conservées dans BAV, Autografi Ferrajoli-Raccolta Visconti nn. 7422-7497, et d'autres 11 retrouvées dans les Archives du Périer de Larsan.

68. Lettre de Sigismondo Visconti à son frère Louis, Rome, 6 février 1832 : Paris, Archives du Périer de Larsan, Dossier Iconographies, Correspondance.

69. Il fut à Turin en 1832-1833 (BAV, Autografi Ferrajoli-Raccolta Visconti nn. 7482-7483, lettre à Pietro Ercole Visconti du juin 1847), on le retrouve à Côme pendant l'été 1833 (Autografi Ferrajoli-Raccolta Visconti n. 7466, lettre du 1er juillet 1833) et sûrement à Milan en 1841 (Autografi Ferrajoli-Raccolta Visconti nn. 7467-7468, lettre du 10 mai 1841).

70. Voir BAV, Autografi Ferrajoli-Raccolta Visconti nn. 7485-7491, lettres à Pietro Ercole Visconti, Milan, 2 août 1852, et Paris, 10 septembre, 11 et 14 octobre 1852.

71. La liste de ses titres et de ses décorations est donnée par lui-même dans deux lettres à Pietro Ercole Visconti : BAV, Autografi Ferrajoli-Raccolta Visconti nn. 7482-7483 (lettre du 8 juin 1847) et n. 7494 (lettre du 20 mars 1853).

72. C'est lui-même qui en parle dans la lettre du 8 juin 1847, citée dans la note précédente : « Autore di lavori in cera e di disegni alla matita assai noti ». Pour l'instant, les seuls dessins que nous connaissions sont ceux des volumes de l'*Iconographie Grecque et Romaine.* Voir notes 30 et 34.

73. Sur Pietro Ercole Visconti (1802-1880), voir Comte de Franque-Ville, *Le premier siècle de l'Institut de France. 25 octobre 1795-25 octobre 1895,* II, Paris, G. Rothschild 1896, p. 239 notice 584; et G.Q. Giglioli, « Visconti », *in Enciclopedia Italiana di Scienze, Lettere ed Arti,* XXV, Rome 1950 [réimpression de l'éd. 1937], p. 443, *ad vocem.*

74. Voir, p. ex., les lettres d'Alessandro et Felice Visconti à Pietro Ercole : BAV, Autografi Ferrajoli-Raccolta Visconti nn. 7264-7265 (Rome, 9 et 16 juillet 1825); ou celles de Pietro Ercole à son père Alessandro Visconti : BAV, Autografi Ferrajoli-Raccolta Visconti nn. 7407-7410 (Gotha, 17 novembre 1820 et Naples, 7 juillet 1825).

75. Parmi ses travaux les plus célèbres, rappelons *La Via Appia dal Sepolcro de' Scipioni al mausoleo di Metella, carme del cav. P.E. Visconti. Si aggiunge un'appendice di scelte antiche iscrizioni,* Rome 1832; son édition des *Rime di Vittoria Colonna corrette sui testi della medesima,* Rome 1840; *Città e famiglie nobili e celebri dello Stato Pontificio. Dizionario storico del commendatore Pietro Ercole Visconti,* Rome 1847. Il publia de nombreuses notices biographiques et beaucoup de dissertations sur les antiquités et la topographie de Rome.

76. Voir sa très riche correspondance conservée dans le fonds des Autografi Ferrajoli-Raccolta Visconti, à la Bibliothèque du Vatican.

77. Voir, p. ex., BAV, Autografi Ferrajoli-Raccolta Visconti nn. 7444-7445, lettre de Sigismondo Visconti à Pietro Ercole Visconti, Paris, 24 mars 1829; 7453-7455, lettres du même à Pietro Ercole Visconti, Paris, 5 et 20 juillet 1830; 7460-7461, le même à Pietro Ercole, Paris, 15 février 1831.

78. Voir les lettres de Raoul Rochette à Pietro Ercole Visconti dans BAV, Autografi Ferrajoli-Raccolta Visconti nn. 5954-5975 (1830-1853); et encore *ibid.* nn. 7495-7496, lettre de Sigismondo Visconti à Pietro Ercole Visconti, Milan, 14 mars 1842.

79. Les traits de Pietro Ercole Visconti nous sont transmis par des photos : voir, p. ex., celle conservée à Paris, BN, Cabinet des Estampes, N.2. 1981; et celle conservée à Rome, dans l'Archivio Fotografico Nazionale, et publiée par C. Pietrangeli, « La Pontificia Accademia Romana di Archeologia », *cit.,* fig, 17. Très intéressant est aussi le portrait que nous en a laissé Ferdinand Gregorovius dans ses *Römische Tagebücher* (Stuttgart 1892; éd. cons.trad.it. Rome, Finedim s.r.l. 1982, pp. 359, 419, 432-433, 477).

80. C.L. Visconti, *I monumenti del Museo Torlonia riprodotti con la fototipia,* Rome 1884-1885.

81. Sur Carlo Ludovico Visconti (1818-1894), voir Giglioli, *op. cit.,* p. 443. Il fut, entre autres, le maître du grand archéologue romain Rodolfo Lanciani.

82. Sigismondo disait de lui : « Vois siete, credo, il più degno nipote che mai si potesse avere Ennio Quirino, ed io vi riconosco e vi dichiaro altamente, da oggi in poi, suo successore nella famiglia, siccome mio fratello lo è per il suo raro merito nell'architettura » BAV, Autografi Ferrajoli-Raccolta Visconti nn. 7438-7439, lettre à Pietro Ercole Visconti, Paris, 12 mars 1828.

83. Il s'occupa, par exemple, d'un projet pour faire élever à Rome un monument au grand savant.

84. *Promenades dans Rome,* Paris 1829 (éd. consultée, Paris, Libraire François Maspero 1980, I, p. 49) : « Depuis 1700, Rome a produit plusieurs bons antiquaires; le dernier en date, Quirino Visconti, est connu de toute l'Europe et mérite sa célébrité. A mon gré, c'est un homme unique ».

Nous remercions le Père Leonard Boyle, préfet de la Biblioteca Apostolica Vaticane, pour nous avoir permis de consulter le fonds de *l'Archivio della Biblioteca,* ainsi que Barbara Agosti et Philippe Sénéchal.

*24. Portrait de Pietro Ercole Visconti.*

# La Formation

## L'Ecole des Beaux-Arts en 1811

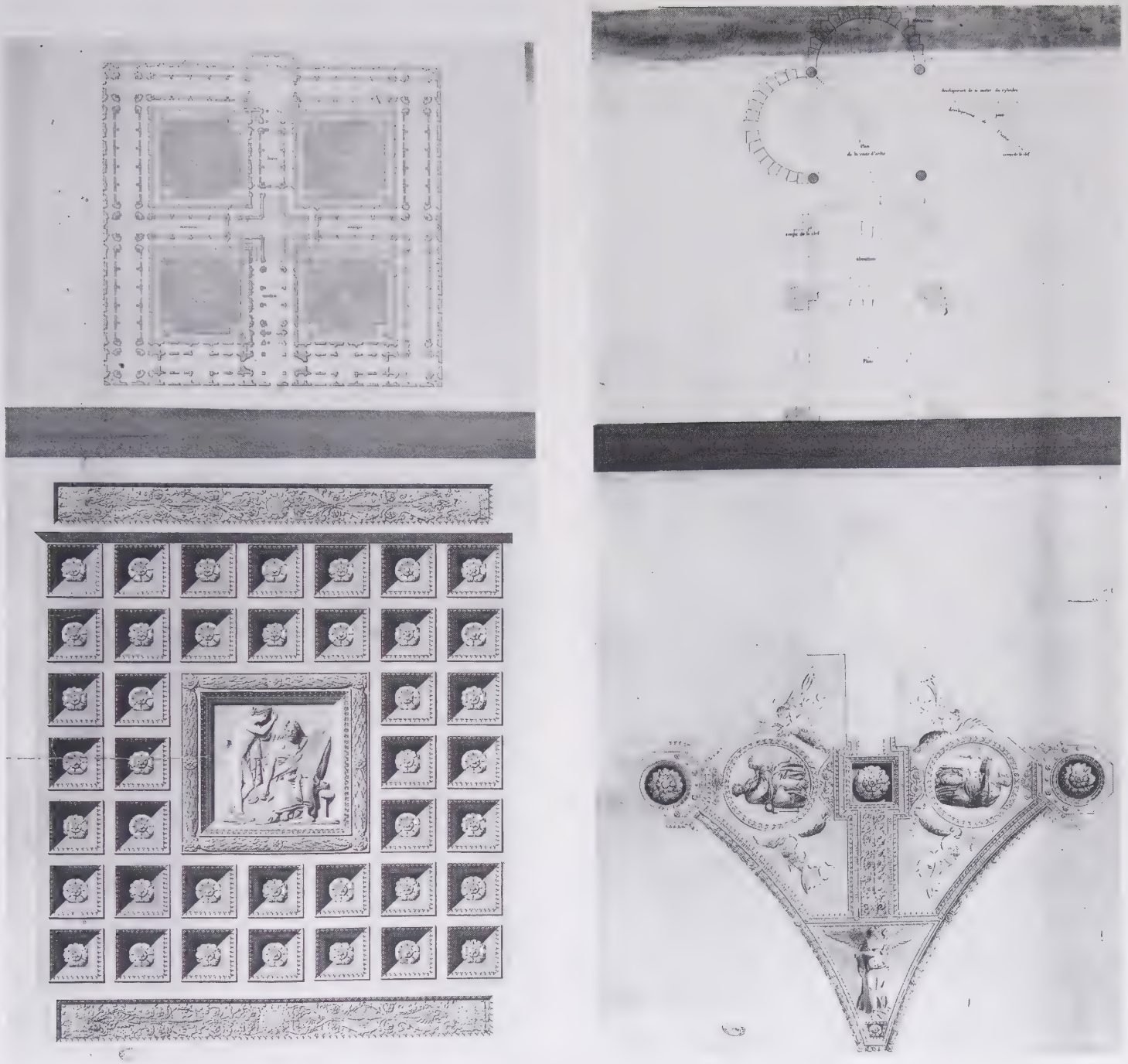
En 1811, quand Visconti est admis dans la Section d'architecture de l'Ecole des Beaux-Arts, celle-ci vient seulement d'être installée quai de Conti, au collège des Quatre-Nations, à côté de l'Institut de France fondé quelques années auparavant, à la fin de la Révolution. Jusqu'en 1807, les écoles académiques, maintenues «provisoirement»[1], après la suppression des Académies royales dont elles dépendaient, puis réunies pour former l'Ecole des Beaux-Arts, avaient fonctionné dans les bâtiments du Louvre. La décision de Napoléon d'accélérer les travaux pour l'installation du nouveau Muséum des arts, avait obligé les différents occupants du palais à déménager. Les salles de cours des écoles académiques, leurs archives et leurs collections pédagogiques : livres, dessins, modèles, maquettes, moulages avaient été transférées au collège des Quatre-Nations, situé face au Louvre, sur la rive gauche de la Seine, qu'on pouvait traverser par le pont des Arts tout récemment construit. Des ateliers destinés à accueillir les séances de pose du modèle vivant avaient été aménagés dans les locaux du collège qui longent la rue Mazarine. Quant aux artistes qui habitaient le Louvre et qui professaient à l'Ecole des Beaux-Arts, ils avaient été également relogés de l'autre côté de la Seine[2].

La description du lieu à cette époque, laissée par Honoré de Balzac, n'est pas des plus engageante : «Un des plus horribles coins de Paris est certainement la portion de la rue Mazarine, à partir de la rue Guénégaud jusqu'à l'endroit où elle se réunit à la rue de Seine, derrière le palais de l'Institut. Les hautes murailles grises du collège et de la bibliothèque que le cardinal Mazarin offrit à la Ville de Paris, et où devait un jour se loger l'Académie française, jettent des ombres glaciales sur ce coin de rue; le soleil s'y montre rarement, la bise du nord y souffle. [...] Devant cette maison s'élèvent les bâtiments de l'Institut, où se trouvaient alors les loges des animaux féroces connus sous le nom d'artistes par les bourgeois, et sous le nom de rapins dans les ateliers. On y entrait rapin, on pouvait en sortir élève du gouvernement à Rome. Cette opération ne se faisait pas sans des tapages extraordinaires aux époques de l'année où l'on enfermait les concurrents dans ces loges. Pour être lauréats, ils devaient avoir fait, dans un temps donné, qui sculpteur, le modèle en terre glaise d'une statue; qui peintre, l'un des tableaux que vous pouvez voir à l'Ecole des Beaux-Arts; qui musicien, une cantate; qui architecte, un projet de monument»[3].

L'Ecole des Beaux-Arts avait donc été formée des anciennes sections d'enseignement des Académies royales de peinture, de sculpture et d'architecture, supprimées sous la Convention, en août 1793. Sous l'Empire, le système d'enseignement était demeuré à peu près le même que sous l'Ancien Régime. Le concours d'admission n'existait pas encore; il ne sera créé qu'en 1819. A l'époque où Visconti commence ses études, les élèves sont encore admis sur recommandation d'un professeur. Après cet agrément, ils peuvent bénéficier des quelques cours théoriques dispensés par l'Ecole, des séances du modèle vivant, de la possibilité de copier les collections pédagogiques, moulages et maquettes, et surtout, ils peuvent participer aux concours d'émulation mensuels. Ces concours étaient un entraînement au concours du Grand Prix, qui, supprimé en 93, en même temps que les Académies royales, avait été rétabli dès 1797 sous la tutelle du nouvel Institut de France.

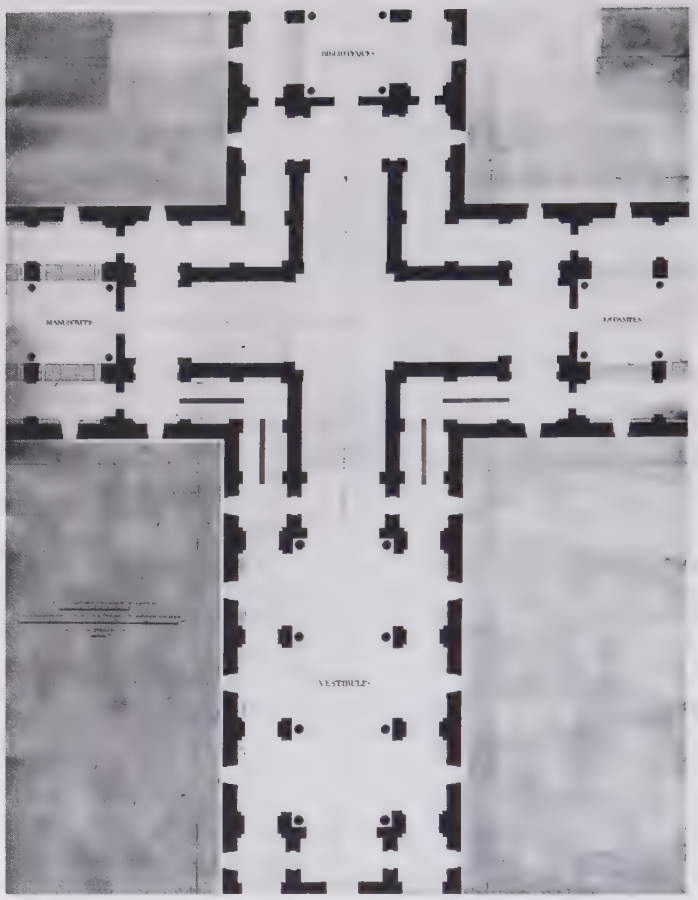
## L'Atelier de Charles Percier

Dans son autobiographie manuscrite[4] Visconti raconte comment, dans un premier temps, son père l'introduit dans l'atelier du peintre Vincent pour perfectionner ses dons pour le dessin. Se jugeant inférieur aux autres élèves de l'artiste, notamment Horace Vernet, le jeune homme se décide alors à changer d'orientation et à embrasser la carrière d'architecte. Il est admis, toujours appuyé par son père, dans l'atelier de Charles Percier. Ce dernier, né en 1764, mort en 1838, avait remporté le Grand prix de



*28 et 30. Projet-rendu de Visconti pour une Bibliothèque impériale, plan et détails du décor. 1811.*

l'Académie en 1786. Il avait donc séjourné en Italie pendant plusieurs années. C'est là qu'il avait noué avec Pierre François Léonard Fontaine une amitié qui durera jusqu'à sa mort. A partir de 1799, les deux architectes exécutent des travaux importants pour Joséphine de Bauharnais à la Malmaison, ce qui les conduit à devenir les architectes officiels de l'empereur Napoléon[5]. Victor Baltard donne des indications sur la façon dont fonctionnait le travail des deux hommes et notamment le rôle prépondérant pris par Percier dans l'enseignement : « Percier, plus que Fontaine, s'occupait des élèves. En excellent maître il comprenait que sa mission était de leur montrer comment il faut apprendre, de les nourrir des meilleurs principes, de ne mettre sous leurs yeux que des exemples irréprochables... [...] Sa foi dans la nécessité d'un retour rigoureux aux formes de l'architecture antique était entière, et la foi de ses élèves en lui n'était pas moins absolue [...] aussi de son école sortirent des élèves doués de talents variés, mais se ressemblant en deux points essentiels : l'habileté dans l'art du dessin, l'amour et le respect de l'antiquité »[6]. Les élèves de Percier obtenaient beaucoup de succès dans les concours de l'Ecole. Entre 1798 et 1820 près de quarante d'entre eux remportent le premier ou le second prix au concours de Rome[7]. La description que donne Visconti, de ses conditions de travail chez Percier semble correspondre assez bien à celle du cadre de vie et de travail de l'architecte évoquée par Jeanne Duportal : « Le cadre, l'ambiance où vivait Percier, étaient en plein accord avec sa vie de grand laborieux original et simple. Il occupait au Louvre, du côté de la place de l'Oratoire, un logement qui comprenait, tant au rez-de-chaussée qu'à l'entresol, cinq à six pièces : une cuisine qui probablement servait aussi de salle à manger, à côté, une salle de débarras, un atelier et un bureau remplis de tables de bois blanc et de chaises pareilles; au dessus éclairée par une croisée ouverte sur la cour du Louvre, la chambre de Percier. Cette pièce était la salle d'apparat [...]. Mais, partout dans toutes les salles de cet intérieur de petit bourgeois, des dessins de maître, des gravures de prix, des terres-cuites, des plâtres, des bronzes, des médailles, des porte-feuilles remplis de croquis ou d'esquisses et des rayons chargés de livres, Percier possédait un millier de volumes, ouvrages sur les arts, l'archéologie, l'histoire et aussi traités de littérature, ou récits de voyage...[8]. En ce qui concerne la variété et la richesse des collections de Percier, cette description est confirmée par les inventaires qu'on peut trouver dans les documents testamentaires de l'architecte[9].



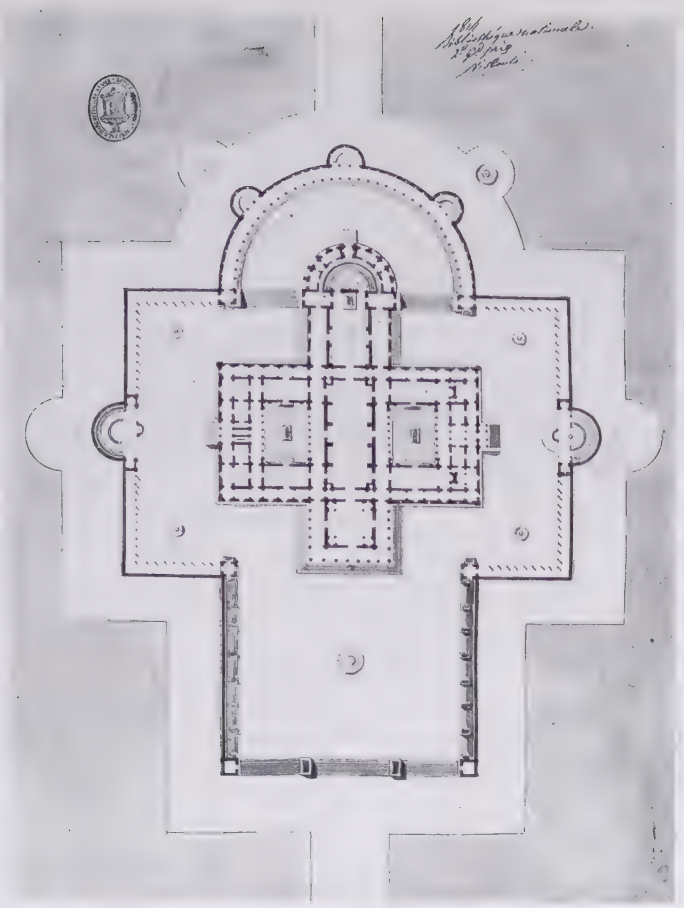
*29. Projet-rendu pour une bibliothèque, concours d'émulation de 1811.*

## Visconti à l'Ecole des Beaux-Arts

C'est dans cet environnement matériel et intellectuel que Visconti, « domicilié 1 quai Malaquais », comme l'indique le registre d'immatriculation de la Section d'architecture, fait son entrée à l'Ecole des Beaux-Arts le 4 janvier 1811[10].

On peut suivre de façon assez précise son cursus à travers les registres des Assemblées de professeurs[11]. Le 29 octobre 1811, quelques mois après son admission, il est déjà primé pour un projet rendu *Un portail de cathédrale*, et une esquisse *Une cheminée d'un salon de la marine*[12].

Le 30 décembre 1811 il est à nouveau primé pour *Un escalier de bibliothèque* qui témoigne de la grande maîtrise du dessin et des techniques du rendu qu'il possède déjà. Le détail et la minutie des ornements est très proche de ceux des dessins de Percier. Dès le mois de mai 1812, à peine un peu plus d'un an après son admission, il se présente au concours du Grand Prix. L'usage alors en vigueur à l'époque lui permettait grâce au nombre important de médailles remportées au cours de l'année précédente d'être dispensée du concours d'essai. Il ne remporte rien.



*31. Plan pour une bibliothèque-musée qui valut à Louis Visconti le second Grand Prix de Rome de 1814.*

En mai 1813, il se présente à nouveau, sur le programme d'*Un hôtel de ville pour une capitale*. Le premier prix est remporté par Augustin Caristie, un autre élève de Percier, le deuxième par Achille Fedel, élève de Brongniart, et le troisième par Charles Landon, également élève de Percier.

Pour la troisième fois, en mai 1814, toujours dispensé du concours d'essai, Visconti se représente. Cette fois-ci il remporte le second Prix sur un projet de *Musée-Bibliothèque*. Comme l'indique le programme, il s'agit d'une bibliothèque pour une ville capitale du midi de la France « Les découvertes intéressantes faites et à faire dans les villes du midy telles que celles de Lyon, Vienne, Nîmes, Arles, Orange, Bordeaux, pouvant enrichir l'espèce de musée qu'on joindrait à la bibliothèque dont il ne serait toutefois qu'une dépendance secondaire ainsi que celui qui est joint à la Bibliothèque ambroisienne à Milan... »[13]. Le succès de Visconti est presque unanime, puisque son second prix lui est attribué avec une majorité de 19 voix sur 21[14]. Agé seulement de 23 ans, il est assez jeune pour pouvoir espérer obtenir dans les années qui suivent le premier prix, étant donné que la limite d'âge pour concourir était fixée à 30 ans. En mai 1815, il fait donc une nouvelle tentative. Il échoue, c'est son rival Pierre Dedreux, élève de Percier et Vaudoyer qui remporte le Prix sur un programme d'*Ecole polytechnique*... Cependant, cette même année, grâce à sa réussite aux concours d'émulation et aux valeurs acquises par son succès au concours du Grand Prix il remporte le Prix départemental

*34. Une bibliothèque, première esquisse de Visconti pour le concours du Prix de Rome de 1814.*

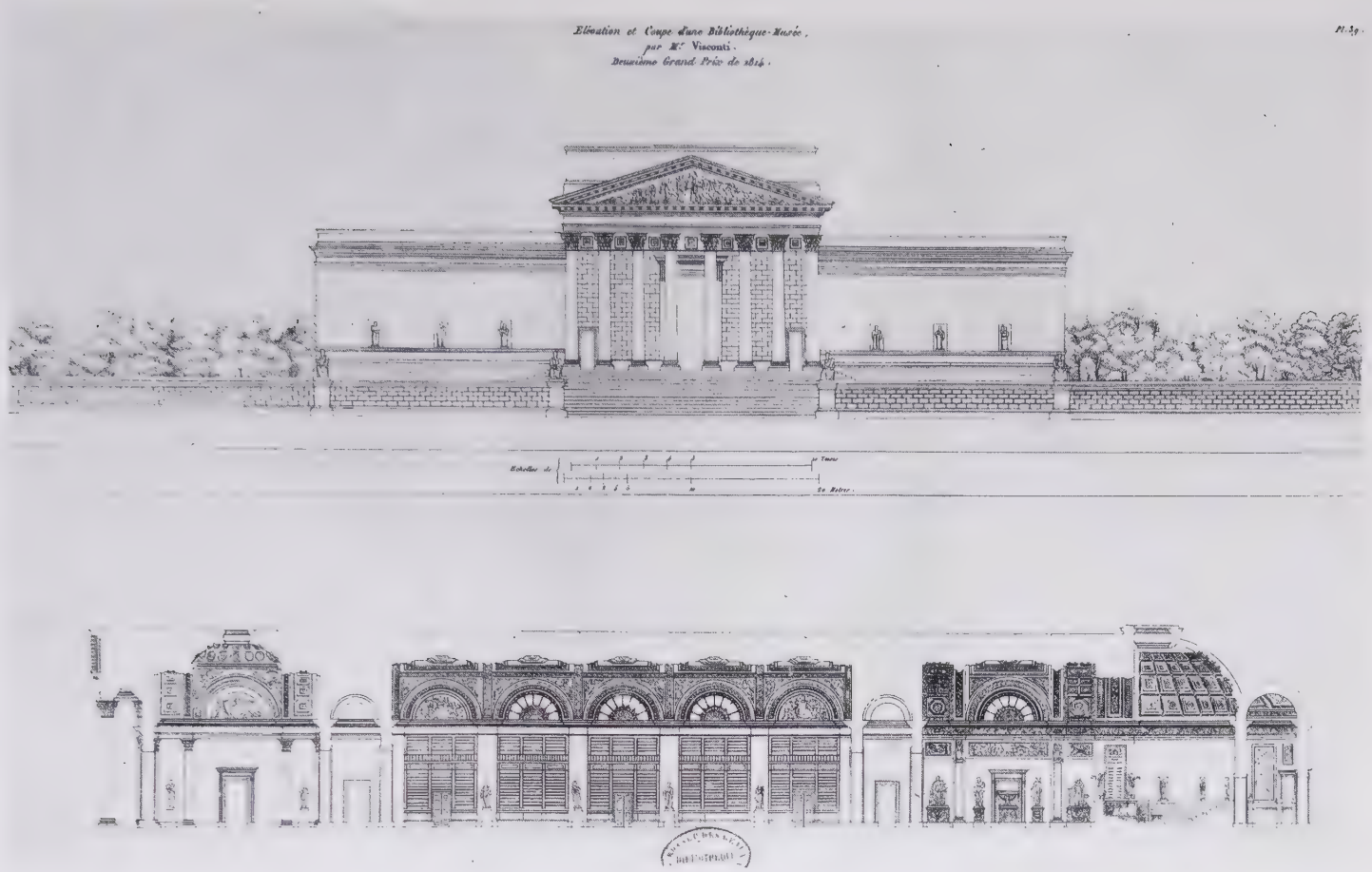
*32. Coupe et élévation pour une bibliothèque-musée, second Grand Prix de Rome de 1814.*

pour l'année 1814. En effet ce prix était décerné à l'élève ayant reçu le plus de médailles pendant l'année scolaire[15].

Le Prix départemental ne pouvait être obtenu qu'une seule fois « L'élève qui l'obtient peut continuer de prendre part aux concours d'émulation mais sans pouvoir prétendre aux médailles ordinaires affectées à ces concours »[16]. Effectivement après cette date Visconti ne participe plus aux concours mensuels. On ne retrouve pas trace non plus de sa participation au concours du Grand Prix en 1816 et 1817. C'est seulement en mai 1818, deux mois après la mort de son père, qu'il se présente pour la dernière fois, sur un programme de *Promenade publique pour une grande ville*. C'est à nouveau l'échec. Le cursus de Louis Visconti à l'Ecole des Beaux-Arts est terminé. Il a vingt-sept ans, la vie professionnelle s'ouvre à lui.

NOTES

1. Cf. Anatole de Montaiglon. *Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture de sculpture.* Tome X, p. 224, Paris, 1892.
2. Cf. Marcel Bonnaire, *Procès-verbaux de l'Académie des Beaux-Arts, T. III, 1806-1810,* introd., Paris, 1943.
3. Honoré de Balzac, *La comédie humaine, T XVI, La Rabouilleuse...* p. 40, Lausanne, 1960.
4. La chronologie de ce manuscrit est assez floue. Les archives de l'Ecole des Beaux-Arts (A.N., sous série AJ [52]) permettent de dater plus précisément les étapes de la scolarité de Visconti.
5. Maurice Fouche, *Percier et Fontaine,* Paris, s.d.; Jeanne Duportal, *Charles Percier,* Paris, 1931.
6. Victor Baltard, « L'Ecole de Percier, mémoire lu à la séance annuelle de l'Académie des Beaux-Arts le 15 novembre 1873 » dans *Bulletin de l'Académie des Beaux-Arts, année 1873,* Paris, 1873.
7. Cf. Paul Marmottan, « Sur Achille Leclère, élève architecte de l'Ecole




*33. Le Prix de Rome de Visconti gravé par Van Cleemputte.*

de Rome (1809). Liste des élèves de Percier» dans *bulletin de la Société d'histoire de l'Art français,* 1921, p. 125.

8. Cf. Jeanne Duportal, *op. cit.,* p. 92.
9. A.N., AJ [53] 109, Exécution du testatment de Percier.
10. Registre matricule des élèves, A.N., AJ [52] 237.
11. A.N., AJ [52] 96 et 97.
12. A l'époque ou Visconti fait ses études, le professeur de théorie de l'architecture, qui est chargé d'élaborer les programmes des sujets des concours mensuels d'émulation, est Léon Dufourny 1754-1818, membre de l'Institut, archéologue, architecte et historien, spécialiste de l'Antiquité. Les programmes complets sont répertoriés dans AJ [52] 141.
13. A.N., AJ [52] 97, p. 94.
14. *Ibidem,* p. 111.
15. *Ibidem,* p. 166.
16. *Ibidem,* pp. 166-167.

# VISCONTI ARCHITECTE-VOYER

> «Antoinette évoqua tout d'abord Monsieur Perrot (son défunt mari). Architecte (voyer) du XIII[e] arrondissement de Paris (les Gobelins), il ne permettait aucune transformation dans les maisons, pas même la pose d'une vitre aux fenêtres. Nous lui dîmes comment dans "la libre Amérique", chacun choisit les matériaux et le style qui lui plait sans que personne n'ose le contraindre. Elle y réfléchit : c'est n'est évidemment pas une liberté enviable puisqu'elle aboutit à la construction de toutes sortes de rues incohérentes. Paris doit être beau, cela est décrété, et il n'est pas permis d'y introduire son goût personnel et son ignorance.» (Frances Willard, dans son journal, janvier 1869)[1].

Durant la plus grande partie de sa carrière, de 1826 à 1848, Visconti fut commissaire-voyer de la Ville de Paris. Ce poste qui exigeait beaucoup de temps et était convenablement payé (les comptes retrouvés dans le fonds du Périer de Larsan font état de 4 000 francs par an) n'était habituellement pas occupé par des architectes de premier plan. Il y a donc, dans cette activité de Visconti, quelque chose de déroutant, comme d'ailleurs bien des aspects de sa carrière, mais qui donne un nouvel éclairage à sa pratique professionnelle.

Visconti apparaît pour la première fois comme l'un des huit commissaires-voyers d'arrondissement (chargé de la 5[e] section), dans l'Almanach royal de 1827. Sa nomination est évidemment la conséquence de la réorganisation et du développement du service décrétés le 28 septembre 1826. Lors du doublement des services en 1830, on nomma un voyer dans chacun des douze anciens arrondissements; la responsabilité de Visconti sur le troisième arrondissement s'étendait entre les rues Vivienne et Poissonnière et depuis les Halles jusqu'aux Boulevards, et même au-delà sur le secteur entre les rues Poissonnière et Saint-Denis.

Un arrêté du 1[er] juin 1845 exigea que les voyers résident dans leur arrondissement. Visconti avait toujours demeuré hors de son secteur, d'abord au n° 20 rue Neuve Saint-Augustin, dans le 3[e] arrondissement, puis 3 rue Fortin, près des Champs-Elysées. Il décida donc de donner sa démission par une lettre au préfet Rambuteau conservée dans le fonds du Périer de Larsan :

> «Appelé en 1826 par le comte de Chabrol , alors préfet, à faire partie du Conseil de la Grande Voierie, j'ai fait tous mes efforts pendant les vingt années que j'ai rempli ces fonctions, à mettre en même temps toute la sévérité nécessaire à faire suivre les règlements. Je ne citerai à l'appui de ce que j'ai rédigé 380 procès-verbaux de construction; et les alignements des rues Jean-Jacques Rousseau, du Croissant, Saint-Joseph, des Jeuneurs, du Colisée, et Neuve des Petits-Champs. Ce résultat prouverait assez que même en ne résidant pas dans un arrondissement on peut bien remplir la place du voyer relativement aux nombreuses réclamations adressées par les propriétaires.»

Le préfet répondit par une note datée du 8 décembre 1945 nommant Visconti «commissaire-voyer divisionnaire honoraire» au «Bureau de Consultation de la Grande Voierie» et à la «Commission administrative des alignements». A cette occasion, il rendit hommage aux services de Visconti, précisant que celui-ci pourrait exercer ses fonctions «quand vous le jugerez convenable». Visconti répondit par une chaleureuse lettre de remerciements. Il faut préciser que Visconti fut le seul commissaire-voyer honoraire de la décennie, et que sa mission n'était pas bien clairement définie.

Visconti apparaît dans l'Almanach royal de 1846 et 1847 avec ce nouveau statut, mais il est absent des Almanachs de 1848, 1849, 1850 et des suivants. Le service avait en effet été réorganisé à dater du 29 avril 1848.

Quelles étaient les missions attachées à ce poste? Le corpus de règlements et les nombreux ouvrages sur le sujet permettent de préciser les allusions contenues dans la lettre de démission que Visconti envoie en 1845. La définition théorique du poste remontait à l'antiquité grecque et romaine, lorsque les *magistri* étaient chargés de contrôler les constructions le long de la voie publique[2]. A Rome même, la fonction survécut tout au long du Moyen Age. A Paris, le service fut créé par un édit d'Henri IV de décembre 1607[3]. Au XIX[e] siècle, la fonction était triple : il s'agissait de déterminer la largeur et le tracé des rues; de contrôler la sécurité et la salubrité des constructions, d'ordonner le paysage urbain afin : «d'obtenir autant qu'il est possible par la régularité des

lignes un moyen d'embellissement favorable au progrès des arts»[4]. Pour remplir le premier objectif qui lui était fixé, l'agent-voyer faisait respecter le règlement de 1784 limitant la hauteur des bâtiments, celui de 1786 réglant les alignements qui avaient été établis rue par rue dans les années 1820 et 1830, enfin la loi interdisant les saillies au-dessus de la chaussée. La seconde mission du voyer consistait à approuver les projets de constructions neuves et à ordonner la démolition des édifices délabrés. Le troisième volet de sa fonction, c'était de prévoir l'élargissement des rues et de contrôler autant que possible — ce contrôle était évidemment subjectif et controversé — les dessins des façades. Enfin, toutes les modifications de façade devaient recevoir son approbation[5].

Avant 1826, le service comprenait trois «architectes inspecteurs généraux», quatre «commissaires-voyers» sous leurs ordres, et quatre «garde de la grande voierie» pour les assister. Par arrêté préfectoral du 28 septembre 1826, le service fut réorganisé; il était constitué désormais de trois «commissionnaires-voyers divisionnaires», de huit «commissaires-voyers d'arrondissements» dont les circonscriptions étaient subdivisées en «sections», assistés de huit «sous-inspecteurs». Puis le service se développa encore : les douze arrondissements eurent tous leur commissaire-voyer et leur inspecteur. Les trois mêmes «commissaires-voyers divisionnaires» les dirigeaient. A partir de 1860, avec l'extension et le remodelage de Paris en vingt arrondissements, le nombre de commissaires-voyers et des inspecteurs passa à vingt, avec cinq «commissaires-voyers divisionnaires» contrôlant chacun quatre arrondissements.

La fonction du commissaire-voyer d'arrondissement consistait à rédiger un rapport sur chaque construction projetée et sur les bâtiments anciens qui requerraient son attention (nous avons vu que Visconti se flattait d'avoir rédigé 380 rapports pour une période de dix-neuf années, ce qui fait en moyenne deux rapports par mois). Les commissaires devaient également inspecter chaque semaine l'ensemble de leur circonscription, et certains furent sanctionnés pour négligence[6]. Il leur fallait demander à la Préfecture la permission de quitter Paris[7]; et on a vu plus haut que par arrêté du 1er juin 1845, ils durent résider dans leur arrondissement. Les «commissaires-voyers divisionnaires» vérifiaient leurs rapports. Les «divisionnaires» et les «voyers d'arrondissement» se rencontraient chaque semaine à la Commission de Consultation de la Grande Voierie où ils donnaient leurs avis au préfet. Les inspecteurs secondaient les commissaires d'arrondissements et les remplaçaient fréquemment lors de leur départ à la retraite.

En 1818, les salaires de ces trois niveaux d'agents voyers s'élevaient respectivement à 6 000 francs par an au moins , 4 000 et 2 000[8]. Dans le roman de Zola, *La Curée* (1870), le salaire du commissaire-voyer dans les années 1852-53 s'élève à 4 500 francs et celui de l'inspecteur à 2 400 francs. Ces fonctionnaires municipaux pouvaient cumuler d'autres postes mais ne pouvaient pas construire dans leur circonscription. En 1860 , le salaire du voyer fut porté à 8 000 francs mais il lui fut interdit d'exécuter des travaux particuliers, sauf dispense spéciale.

L'arrêté du 20 janvier établissait ainsi le nouveau barême des salaires :

— commissaire-voyer divisionnaire de 1re classe :
10 000 à 12 000 francs

— commissaire-voyer divisionnaire de 2e classe :
8 000 à 10 000 francs

— commissaire-voyer d'arrondissement :
5 000 à 7 000 francs

— commissaire-voyer adjoint de 1re classe :
3 000 à 4 500 francs

— commissaire-voyer adjoint de 2e classe :
2 400 à 3 600 francs[9]

Le budget total du service se montait à 36 000 francs en 1818, à 69 000 francs en 1840; à 255 000 francs en 1860 et 596 000 en 1865. Cette augmentation de 1 700 % en quarante cinq années reflète bien l'importance donnée à ce service par l'administration. Un service qui existe encore aujourd'hui, largement transformé.

Les architectes appartenant à l'équipe restaient longtemps en poste, généralement toute leur carrière; ils furent nombreux à publier des ouvrages portant sur la technique et la philosophie de leur action : ainsi, Davenne, Perrot, Royau et Duperrat. Il semble pourtant que c'était un groupe professionnel hétérogène : quelques lauréats du Grand Prix, membres de l'Institut et architectes des Bâtiments civils, tels J.-B. Lesueur, Hubert Rohault de Fleury, L.-T. Van Cleemputte, A.-J.-M. Guénépin, et Visconti lui-même. Quelques plus modestes praticiens actifs dans les villes et les postes de province, où ils avaient souvent une importante clientèle privée : Haudebourt, Callet, Phidias Vestier, Paul-Frédéric Levicomte... A noter : un grand nombre d'entre-eux avait été formé dans l'atelier de Guénépin. Il y eut aussi d'obscurs personnages, nommés sans doute par influence, tel le Saccard de *La Curée* de Zola. C'était donc une situation honorable, qui pouvait permettait d'accéder au plus haut niveau de la culture française. Louis Moreau, le père du peintre, y gagna convenablement sa vie[10]. Et Charles Garnier occupa un de ces postes avant de remporter le concours pour l'Opéra.

L'influence des architectes-voyers sur le paysage monumental de Paris fut décisive. Nous avons vu que Frances Willard le constate en écoutant le témoignage de la veuve du voyer Perrot. François Loyer conclue que lorsqu'apparurent les immeubles conçus par blocs, qui remplissaient tout l'espace constructible et qui serraient de près les nouveaux tracés des rues, les voyers devinrent

*de facto* les véritables créateurs de Paris. Il va même jusqu'à baptiser «architecture réglementaire» ce nouveau tissu urbain qui apparut au moment du premier «boom» immobilier, celui de la Restauration dans les années 1820, et qui atteignit une très forte densité pendant le second «boom», celui des années 1840 du préfet Rambuteau, avant de devenir le paysage urbain «haussmannien» du Second Empire[11].

De 1826 à 1845, Visconti était voyer du troisième arrondissement, un secteur ancien qui connaissait un intense développement; il était donc bien placé pour contribuer à cette évolution. Hélas, l'incendie de l'Hôtel de Ville en 1871 nous prive d'archives sur son activité dans ce domaine, et le fonds du Périer de Larsan ne contient aucun document qui s'y rapporte, mise à part la correspondance échangée en 1845. Celle-ci nous apprend qu'il contrôlait l'élargissement des voies à l'est de la Bourse, là où se situent les rues J.-J. Rousseau, du Croissant, Saint-Joseph, des Jeuneurs, et dans la zone entre les rues Montmartre et du Sentier. Les nouveaux alignements décrétés en 1826-28, qui concernaient les rues de 10 à 12 mètres de large, entrainèrent la reconstruction de cinquante pour cent du territoire. L'ensemble n'était pas monumental mais il ouvrait au commerce dans un secteur médiéval de la capitale, un important réseau de larges rues parallèles.

On ne sait rien de précis sur les interventions particulières de Visconti — directives aux architectes, critiques des projets de constructions, dessins corrigés — et rien non plus des consignes qu'il reçut de l'administration. François Loyer suppose que vers les années 1850 aurait été imposé un modèle-type de façade qui n'aurait laissé à l'architecte du propriétaire que le libre choix des motifs décoratifs. Un telle intervention irait bien au-delà de la juridiction des voyers qui portait sur les alignements, les hauteurs et les saillies, telle qu'on la connaît par les plans conservés aux Archives de la Seine dans la série VO qui commence en 1852, lorsqu'on exigea que soient déposés pour examen les projets de façade. D'autre part, le *Recueil des actes administratifs* contient une circulaire du 20 septembre 1855 émanant d'Haussmann qui précise les modalités d'intervention en matière de projet de façade, et en souligne la nouveauté :

> «Jusqu'à ces derniers temps, l'administration de la voierie de Paris a laissé aux constructeurs de maisons la faculté de disposer à leur gré dans la limite de la hauteur légale, les lignes des balcons, des corniches et des entablements»[12].

La circulaire poursuit en se prononçant contre ce laxisme dans le traitement des mitoyennetés. S'appuyant sur les clauses incluses dans les actes des ventes conclues dans la ville, qui spécifient que les balcons, les corniches et les faitages d'un îlot doivent être continues, Haussmann étendit cette règle «à toute construction de maison opérée, soit par suite d'un percement soit par suite d'une simple mise à l'alignement».

La circulaire poursuivait :

> «La richesse de l'ornementation, la saillie et la sculpture des moulures, la coupe des balcons et des corniches restent soumises à son (celui du propriétaire) libre arbitre... Mais si les lignes magistrales de la façade sont profilées dans toute la longueur, et se terminent aux murs mitoyens comme en pierre d'attente, sans pilastres qui les encadrent; si, en un mot, elle est construite de manière à ne pouvoir faire que la partie d'un tout plus considérable, il faut qu'il se raccorde avec le surplus de l'îlot en adoptant les mêmes saillies horizontales...»

Au cours de l'année précédente, Haussmann avait lancé une campagne afin de renforcer les servitudes existantes qui permettaient de contrôler les façades des places royales et il avait délégué les voyers pour en surveiller l'application[13].

Il y avait toujours eu, en effet, des places et des rues soumises à des «servitudes d'architecture»: les places des Vosges, Dauphine, des Victoires et de Vendôme, et la rue de Rivoli depuis 1814. Pendant le Second Empire, ce principe a été largement étendu, notamment aux places de l'Etoile, Saint-Michel, du Louvre, de l'Hôtel-de-Ville, et au quartier de l'Opéra. Mais c'était là un type particulier d'intervention municipale qui précisait l'ordonnance obligatoire des façade dans ses moindres détails[14].

Il faut souligner l'absence totale de semblable servitude de façade tout au long de la Restauration et de la Monarchie de Juillet. Davenne (fonctionnaire chargé de la voierie au ministère de l'Intérieur) qui écrivait en 1840, est catégorique là-dessus : on ne pouvait imposer de façade uniforme s'il n'y avait pas eu, dès la première construction, une servitude spécifique. Néanmoins, disait-il, l'administration pouvait «traiter de gré à gré avec le propriétaire pour qu'il accepte la servitude»[15]. Il citait un cas porté en 1830 devant la Cour de Cassation qui avait conclu qu'un maire, «ne peut par un arrêté, déterminer, pour la construction des maisons un mode particulier d'architecture qui ne serait pas commandé par la nécessité de garantir la sûreté de la voie publique». Des Cilleuls, qui écrit en 1877, après le règne d'Haussmann, évoque la même jurisprudence ainsi que d'autres cas similaires jugé en 1844 dans une large discussion sur le droit de la Municipalité en matière de dessin des façades[16]. Dans les années 1900 s'engagea un débat féroce sur la nature et les limites acceptables de cette réglementation des façades qui se termina par une libéralisation des contraintes, officialisée par l'ordonnance de 1902 dont on chercha immédiatement à restreindre les effets[17].

Outre la possibilité d'intervention sur le paysage monumental d'un quartier, la charge de voyer présentait d'autres avantages : le voyer était évidemment le candidat le mieux placé pour réaliser les constructions municipales, même si ces constructions relevaient d'un autre service que celui des «Travaux d'architecture». Ainsi, la

*Nouvelle Biographie Générale* (1866) attribue la commande de la fontaine Gaillon à Visconti au fait qu'il était architecte-voyer. C'est à la suite de cette intervention, qui prévoyait également la régularisation des immeubles autour du monument, que Visconti reçut les commandes d'autres fontaines à Paris (Molière, les Quatre-Saisons et Saint-Sulpice) et à Bordeaux.

Haussmann, dans ses Mémoires, raconte comment Cusin, voyer du nouveau cinquième arrondissement, fut si bien inspiré dans son aménagement du square des Arts et Métiers et dans ses projets pour intégrer le théâtre de la Gaîté à la rive sud de ce square, que le préfet lui donna la commande dudit théâtre[18]. Haussmann note que cette solution pratique «ne pouvait que charmer le Conseil municipal : il l'adopta sans discussion»; mais il passe sous silence les sévères critiques que l'esthétique du projet suscita au Conseil des Bâtiments civils[19]. Haussmann évoque également avec satisfaction la construction du théâtre du Vaudeville, près de l'Opéra, par le voyer Auguste-Joseph Magne.

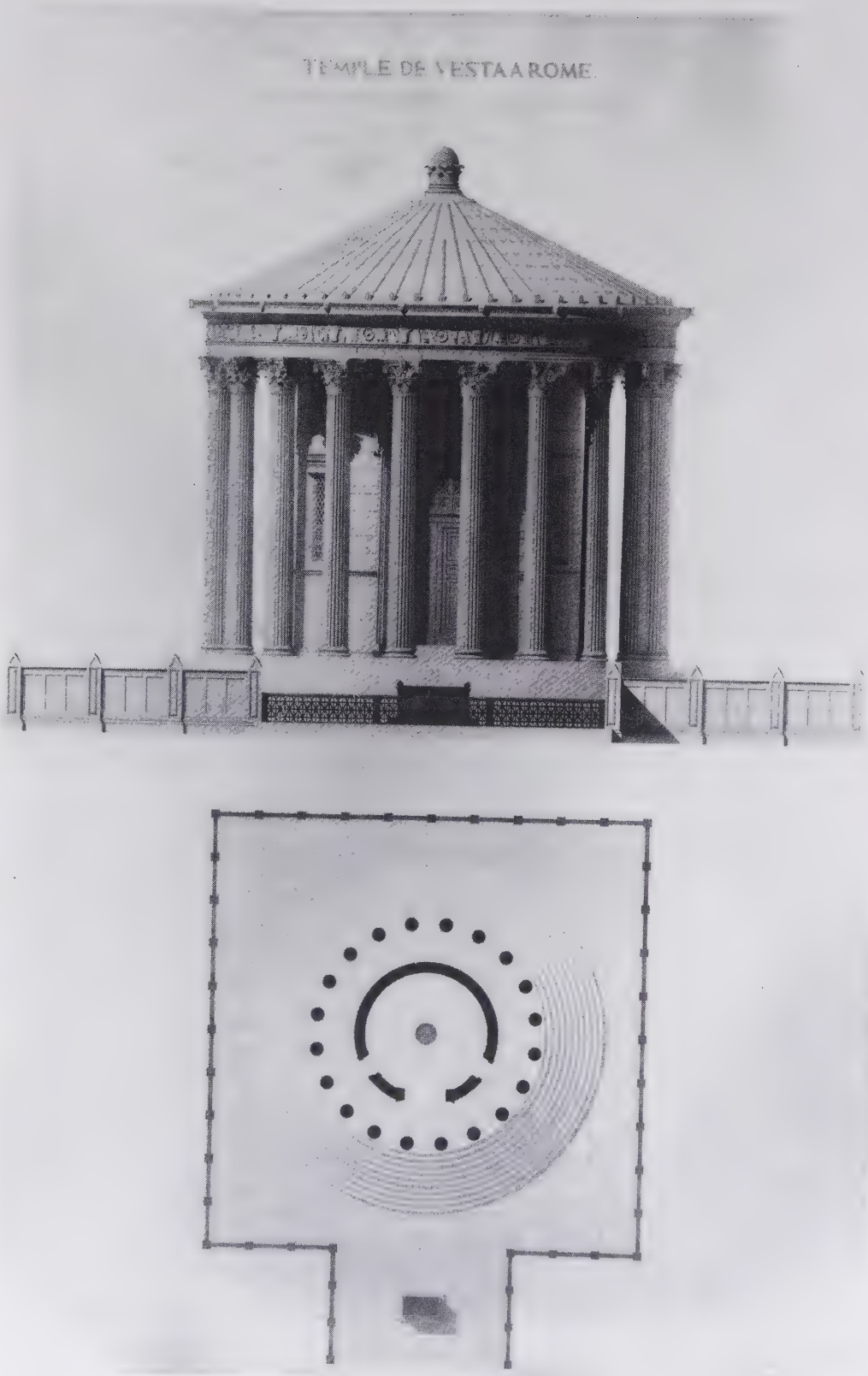
Les romans de la seconde moitié du XIX^e siècle signalent quelques aspects moins plaisants de la fonction du voyer : Louis Reybaud dans *Jérome Paturot à la recherche d'une position sociale* (1846) caricature l'entrevue entre le héros, qui se fait construire une maison néo-gothique à la mode, et le voyer qui élève toutes sortes d'objections à propos de l'alignement, des saillies, du faitage,... jusqu'à ce qu'un intermédiaire murmure à l'oreille de Paturot quelques mots qui le stupéfient par leur cynisme : «...on paye si peu dans les bureaux. Deux, trois mille, cinq mille francs au plus. Quel zèle peut-on avoir à ces taux là? Quand on veut être servi, il faut y mettre le prix»[20].

Dans *La Curée,* Zola est encore plus féroce : le personnage principal du roman, Saccard, est voyer-adjoint, puis voyer, dans les années 1852-53. Il étudie les procédures d'expropriation et se fait des amis «en lisant l'avenir dans les bureaux de l'hôtel de ville»[21]. Il ouvre les tiroirs du préfet, examine la fameuse carte surchargée de la main même de l'empereur et tandis qu'il vivait misérablement de son salaire, tout change lorsqu'il démissionne et commence à construire sur les terrains qu'il sait devoir être expropriés; ainsi peut-il toucher des plus-values sans précédent lors des reventes, avec l'accord des juges des expropriations eux-mêmes corrompus. Il finit millionnaire avec un hôtel sur le parc Monceau.

Visconti fut l'un des plus riches architectes de son temps, et l'un des mieux introduits. Il n'avait donc pas à chercher des compensations, ou à exploiter les occasions de réaliser des opérations immobilières frauduleuses. Mais il fut un homme d'affaire actif, engagé avec l'entrepreneur Vivenel, et spéculant lui-même. En 1845 , le préfet lui accorda le droit d'assister aux réunions du Conseil de la Grande Voirie et à la Commission Administrative des Alignements, ce qui atteste du prestige dont il jouissait et de la totale confiance qu'il inspirait. La charge de voyer pourrait avoir eu, pour lui, moins d'utilité en elle-même que d'intérêt en tant qu'élément de standing professionnel et comme moyen d'accès à tous les milieux de l'architecture.

NOTES

1. Manuscrit conservé à la bibliothèque de la Women's Christian Tempérance Union, Evanston, Illinois.
2. Roland Martin, *L'urbanisme dans la grèce antique,* Paris, Picard, 1956.
3. Georges Huisman, *La juridiction de la municipalité parisienne de Saint-Louis à Charles VII,* Paris, Leroux, 1912; Hillary Ballon, *The Paris of Henri IV : Architecture and Urbanism,* Cambridge, MIT Press, 1991.
   cf. Stephen Torbriner, *The Genesis of Noto,* Londres, Zwemmer, 1982; David Friedman, *Florentine New Towns : Urban Desing in the Late Middle-age,* New York, Architectural History Foundation, 1988; H.J.B. Davenne, *Législation et principes de la voierie,* Paris, Dupont, 1848 pp. 295-311; Jouis et Félix Lazare, Dictionnaire des rues de Paris, Paris, *Revue municipale,* introduction à l'édition de 1855; Alfred Des Cilleuls, *Traité de la législation et de l'administration de la voierie urbaine,* Paris, Bibliothèque des Constructeurs, 1877; A. de Royau, *Traité pratique de la voierie à Paris,* Paris, Maleteste, 1879.
   Voir aussi : Nicolas Delamare, *Traité de Police,* 4 vol. Paris, Cot, 1705-1738; Des Essarts, *Dictionnaire universel de police,* 8 volumes, Paris, Moutard, 1787-90. Enfin, François Loyer, *Paris. XIX^e siècle, l'immeuble et la rue,* Paris, Hazan, 1987.
4. De Royau, *op. cit.* p. 4.
5. Un document du fonds du Périer de Larsan montre Visconti sollicitant du «voyer» un permis de construire alors qu'il fait de petites transformations en tant qu'architecte.
6. Davenne, *op. cit.,* p. 508 : réglement du service en date du 1^er juin 1852.
7. Fonds du Périer de Larsan.
8. Ces chiffres sont tirés des budgets de la Municipalité imprimés annuellement.
9. *Recueil des actes administratifs,* IX, pp. 88-91.
10. Pierre-Louis Mathieu, «Documents sur la jeunesse de Gustave Moreau (1826-1857)», in *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français,* 1971, pp. 259.
11. *op. cit.,* pp. 129.
12. *Recueil des arctes administratifs,* IV, p. 167-169.
13. *Id.°,* III, pp. 365-367, pp. 384-385. Voir aussi le *Journal des Débats,* 24 avril et 21 août 1854.
14. L. Taxil, *Recueil d'actes administratifs et de conventions relatifs aux servitudes spéciales d'architecture,* Paris, Imprimerie nouvelle, 1905.
15. Davenne, *op. cit.,* pp. 40-141.
16. Des Cilleuls, *op. cit.,* pp. 296-301.
17. Bernard Marrey, *Louis Bonnier, 1856-1946,* Liège, Mardaga, 1988, pp. 57-60; Norma Evanson, Paris, a century of change, 1878-1978, New Haven, Yale pp. 147-159.
18. *Mémoires,* Paris, Havard, 1893, III, pp. 548-549.
19. Archives nationales, F^21 3695 (2), procès-verbal de la réunion du 14 février 1860.
20. p. 256.
21. Edition Bernouard, 1927, p. 81.




*35.*
*Le temple de Vesta à Tivoli par Clerget.*

*36.*
*La Villa Madama*
*par Jules Bouchet.*

# Les Collaborateurs de Visconti

Les relations de Visconti avec ses collaborateurs est une question importante mais qui reste obscure en dépit des bribes d'information qu'on a pu découvrir dans le fonds du Périer. On a quelques certitudes :
— il travaille au début de sa carrière pour une clientèle privée en collaboration (collaboration mal définie) avec Haudebourt (1788-1849), son ainé à l'atelier Percier (cf. ici l'essai de Werner Szambien);
— il dessine le Nouveau Louvre en 1848-51 en association avec Emile Trélat (1821-1907), son brillant élève;
— il s'appuie pour faire fonctionner ses «agences» de la Bibliothèque nationale (1829-1836) et du tombeau de Napoléon (1842-53), sur Jules Bouchet (1799-1860) élève de Percier, qu'il admire. C'est d'ailleurs Bouchet qui exécuta les dessins pour l'édition posthume des *Fontaines monumentales construites à Paris et projetées pour Bordeaux*[1].

On peut également, à partir de ce qu'on sait de l'organisation traditionnelle de la profession, supposer que Visconti avait des inspecteurs pour chacune de ses principales commandes privées, et qu'il disposait par ailleurs d'une équipe complète, payée par l'Etat, pour chacune de ses charges officielles. L'agence mise en place pour le Nouveau Louvre fut évidemment la plus importante qu'on eut jamais vu dans le cadre des bâtiments civils, et son organisation constitua une tâche en elle-même. Ceci étant, il semble bien que Visconti ait été particulièrement dépendant de ses collaborateurs. Le journaliste d'architecture Adolphe Lance fut son élève en travaillant dans son agence vers 1830[2]. Dans une note complémentaire à la biographie de Visconti dans son *Dictionnaire des Architectes Français,* Lance le décrit comme bien introduit, obligeant, actif, mais essentiellement décorateur et «trop occupé par sa vie d'homme d'affaire pour manier le compas»[3].

Dans la mesure où les agences des chantiers publics de Visconti étaient financées par l'Etat, on retrouve sur leurs équipes des éléments de documentation. Ainsi, pour la Bibliothèque du roi, pour laquelle Visconti produisit depuis 1825 une avalanche de projets, nous savons qu'il employa Jules Bouchet de 1829 à 1836; en 1832 il alla même jusqu'à lui payer un voyage en Italie, officiellement pour raison de santé, en réalité, pour que Bouchet puisse terminer ses dessins sur la Villa Pia; et ce n'est que contraint par des restrictions de crédit qu'il dut se séparer de lui[4]. En outre, les dessins de présentation pour les fontaines Molière et Louvois portent sa signature. On peut mentionner parmi les inspecteurs qui, à un moment ou à un autre, travaillèrent dans l'agence de la Bibliothèque : J.-J.-N. Arveuf (1802-1876), J.-B.-A. Auber (1805-1860), J.-B.-F. Delalande (1798-1887), C.-F.-L. Brunet-Debaines (1799-1855), ainsi que Lance et Haudebourt. On sait, par les archives de la Bibliothèque du roi, que Visconti dut négocier cette équipe avec l'Administration. Par un courrier du 6 mars 1830, Visconti demande la nomination à son agence de Brunet-Debaines, Armand (Alfred) et Lefèvre. Mais il semble n'avoir obtenu satisfaction que pour Brunet-Debaines. D'autre part, selon une lettre en date du 19 décembre 1831, un certain Charles Poupet recommandé par la princesse Adélaïde fut affecté à l'agence de la Bibliothèque à un poste mineur, et le 14 juin 1832, déplacé à celle de l'Arc de Triomphe.

On sait que Visconti souhaitait que Bouchet soit nommé son inspecteur pour la restauration de la salle Favart en 1839[5]; il parvint à le faire nommer pour le tombeau de Napoléon. Une source secondaire donne les noms des architectes cette dernière l'agence, qui comptait, outre Bouchet : Colson, Perodeaud, Mater et Peise (ces trois patronymes semblent orthographiés de façon incertaine)[6].

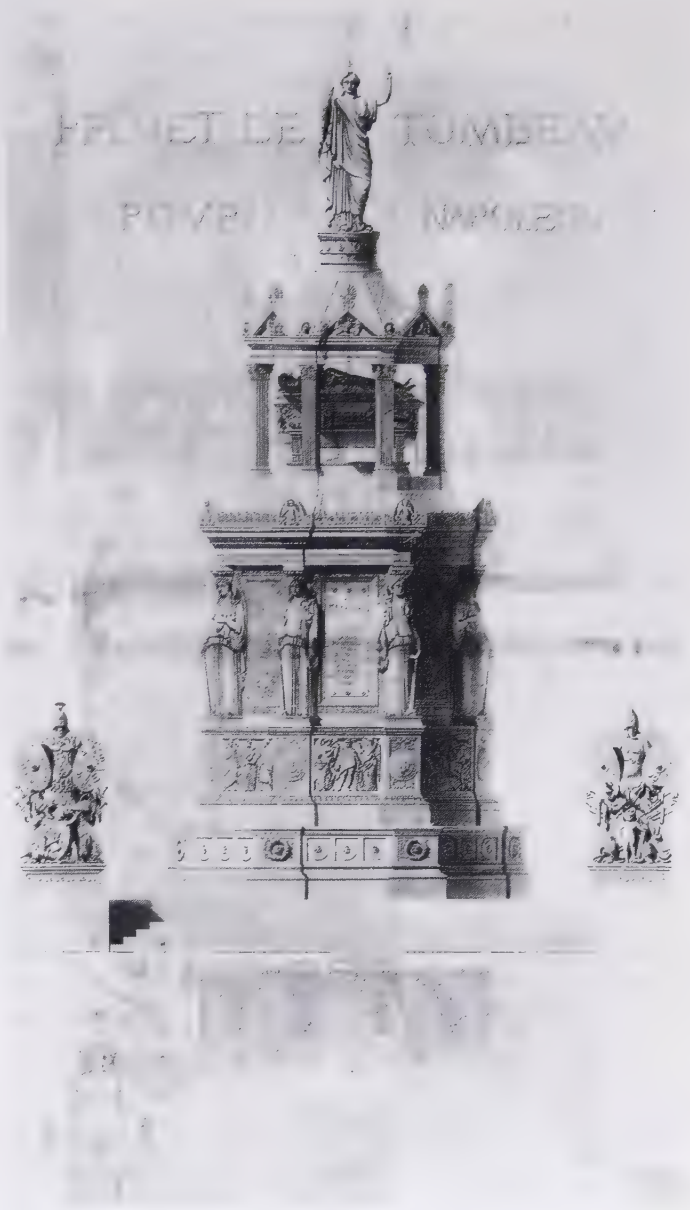
A la mort de Visconti en 1853, Bouchet le remplaça comme architecte du tombeau, et lui-même sera remplacé après sa mort en 1860, par Brunet-Debaines. A.-N. Bailly est mentionné comme inspecteur de la fontaine Molière, Clerget semble avoir occupé le même poste pour la fontaine Saint-Sulpice[7]. Nous savons également que Viollet-le-Duc fut appelé à collaborer avec Visconti aux décorations des fêtes de la Ville de Paris au début des années 1830[8]. Verrier fut aussi un fidèle vérificateur de

Visconti. Quant à l'entrepreneur Vivenel, il était pour Visconti autant un ami personnel que le constructeur des fontaines Molière et Saint-Sulpice et du tombeau de Napoléon.

Le véritable défi, ce fut d'organiser l'agence du Nouveau Louvre (décret du 26 mai 1852) après que Trélat se fut retiré pour ne pas avoir à prêter serment de fidélité au prince-président Louis-Napoléon. On connaît par les documents conservés dans la série $F^{70}$ des Archives nationales la liste et la hiérarchie des salaires[9]. Par le même décret du 26 mai 1852, Jules-Denis Thierry (1795-1863), «ancien inspecteur de l'hôtel des Affaires étrangères», après avoir été «premier inspecteur à l'Arc de Triomphe», et Croiseau, «vérificateur attaché aux travaux de la préfecture de la Seine», furent désignés comme principaux assistants de Visconti. La construction fut divisée en quatre «lots» qui furent attribués respectivement à :
— lot 1 : Prosper Baltard, le frère de Victor, «architecte des Gobelins» et H.-J.-B. Dubois, «architecte attaché aux travaux du chemin de fer du Nord».
— lot 2 : Colson, «ancien inspecteur du tombeau de l'Empereur».
— lot 3 : J.-M.-A. Lesoufaché, «ancien inspecteur du Conservatoire des Arts et Métiers», et Leloup, «attaché aux travaux du chemin de fer du Nord».
— lot 4 : Paul Piot, «ancien architecte départemental du Jura et de Saône-et-Loire».

Quelques jours avant, l'ingénieur militaire Guillaumot avait été nommé pour la surveillance et la contrôle des travaux. Ce dernier s'appuyait sur une commission constituée par : Alfred Armand, le célèbre ingénieur-architecte des frères Péreire — et donc le supérieur de Dubois et Leloup — Caristie, deux ingénieurs militaires (dont Guillaumot), deux «directeurs de comptabilité», un inspecteur des finances, un conseiller d'Etat et un sénateur[10]. Le premier juin 1852, on ouvrit un registre des salaires de l'agence qui, avec l'équipe du bureau central et celles des quatre lots, comptait 24 personnes, huit au bureau central et quatre pour la surveillance de chaque lot. On retrouve dans le fonds du Périer une importante série de lettres qui montrent que Visconti fut véritablement assiégé par les architectes à la recherche d'un emploi et par leur protecteurs. Il y a dans ces archives douze brouillons de listes de la future équipe, très surchargées de notes. La nature même de l'agence fit qu'elle évolua très peu lorsque Lefuel remplaça Visconti en février 1854.

Comme l'indique la présence de Guillaumot et la composition de la commission de contrôle, le poids des techniciens dans l'agence était plus important que celui des décorateurs. Armand, Dubois et Leloup venaient des chantiers du chemins de fer. Thierry, Colson et Lesoufaché avaient été inspecteurs des plus grands projets officiels de la décennie précédente. Piot, le plus obscur, ne devait pas tarder à se distinguer, passant rapidement au



*37. Projet de tombeau pour Napoléon par Jules Bouchet.*

*La fontaine Richelieu par Jules Bouchet.*

grade de second (en janvier 54) puis de premier inspecteur (décembre 56); il devait être décoré de la Légion d'honneur lors de la cérémonie d'inauguration du Louvre, le 14 août 1857. Dubois et Lesoufaché firent de belles carrières dans la construction privée. Dubois participa aux grands projets des Péreire dirigés par Armand, le Grand Hôtel du Louvre, l'hôtel Pereire et le Grand Hôtel de la Paix, avant d'être nommé «directeur général des travaux de la Compagnie Immobilière» lorsqu'Armand prit sa retraite (1861)[11]. De même, Labouret, le principal entrepreneur des travaux du Nouveau Louvre, se lança ensuite dans les chantiers des Péreire[12]. Dès 1853, Lesoufaché devint le plus en vu des constructeurs d'immeubles de rapports haussmaniens[13]. En définitive, on ne voit pas bien ce qui rassemblait dans l'agence cette remarquable équipe. Mais on observe de façon significative que ce premier grand chantier du Second Empire attira les talents formés dans les chemins de fer et légua aux Péreire d'habiles praticiens.

Le personnel d'une agence officielle était constitué d'architectes du gouvernement et d'assistants professionnels. On y faisait également appel à des «inspecteurs privés», payés directement par l'agence, chargés de tâches importantes et variées. Nous savons, par exemple, que «l'architecte en chef de l'arrondissement de Sceaux» (au Sud de l'ancien département de la Seine) employa comme inspecteur privé le brillant néo-grec François Thierry-Ladrange pour la conception d'une série d'églises : Saint-Lambert de Vaugirard, Notre-Dame de la Gare, et l'église paroissiale de Charenton[14]. Un architecte moins actif, tel Théodore Labrouste pouvait avoir un petit bureau à son domicile, en l'occurrence une simple pièce attenante au vestibule qu'occupait alors, au début des années 1860, un jeune américain, Henri Hobson Richardson[15]. Certains, plus rares, comme Hittorf, avaient une véritable salle de dessin et une équipe permanente. Les archives de Victor Baltard contiennent pour 1851 les bordereaux mensuels des salaires de quatre collaborateurs travaillant pour les Halles, mais qu'il payait directement. Un relevé des comptes de Visconti pour l'année 1849 conservé dans le fonds du Périer fait état de 4 314,30 francs pour son «bureau». Si l'on sait que les émoluements annuels d'un inspecteur ordinaire étaient de 2 000 francs par an, cela suppose donc une équipe de deux personnes avec leurs frais de fonctionnement. Il y a là-dessus peu de choses dans le fonds du Périer mise à part une feuille où sont comptabilisées les heures payées en janvier-avril 1851 à Jean-Arnould Leveil (1806-1866) pour les dessins de présentation du tombeau de Napoléon. La nécrologie de Simon-Claude Constant-Dufeux (1801-1871), le néo-grec radical, affirme qu'il est le véritable auteur des dessins de la fontaine Gaillon (1829)[16]. On sait, par ailleurs que Visconti, peut-être plus pour le contrôle technique que pour la conception, utilisa Delalande à l'hôtel Pontalba et Emile Trélat qui, dès 1842, était son inspecteur pour la restauration du château de Vaux-Praslin, comme aussi M.-C.-E. Tiran[17].

Bouchet, Leveil et Clerget formaient une précieuse équipe d'assistants. Les deux derniers étaient Prix de Rome et le premier, fils d'un Grand Prix, avait été lauréat du second Grand Prix et du Prix départemental. La carrière d'architecte en chef des grands chantiers publics leur était donc ouverte, mais ils avaient préféré des situations moins harassantes, Bouchet inspecteur au tombeau de Napoléon, Clerget comme architecte du palais de Saint-Cloud, et Leveil comme spécialiste de la présentation graphique de l'architecture, le «rendu». Tous les trois furent de féconds producteurs d'esquisses, de projets et de fantaisies architecturales présentées au Salon et publiées en recueils. Au Salon de 1844, Clerget envoie une reconstitution du Temple de Diane à Magnésie du Méandre et au Salon de 1855, celle de la maison d'Auguste. Leveil illustre le *Rome au siècle d'Auguste,* de Dézobry (1835) et expose au Salon une restauration du forum romain (1846) puis un plan de Rome au temps d'Auguste (1848); en même temps, il dirige un atelier ou Ch. Garnier commence sa carrière. Quant à Bouchet, il était tout particulièrement célèbre pour ses fantaisies architecturales dont quelques spécimens sont conservés au musée Vivenel (Compiègne) fondé par l'ami de Visconti. Bouchet publie avec Désiré Raoul-Rochette (secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts) *La Villa Pia* (1837) qui apporte des précisions sur le casin de Ligorio au Vatican; on lui doit également un *Pompéi, Choix d'édifices inédits* (1828-1840). En 1849, il expose au Salon une série de reconstitution d'intérieurs pompéiens et de vues de ville, qu'il grave et publie en 1851 sous le titre : *Compositions antiques.* En 1851, il présente une reconstitution de la Villa de Pline gravée et publiée l'année suivante sous le titre *Le Laurentin;* en 1853 enfin, la reconstitution de la basilique de Vitruve à Fano. Depuis 1854, Bouchet était «chef des travaux graphiques» à l'Ecole Centrale des Arts et Manufactures. Haudebourt donne aussi dans ce genre d'activité, publiant une reconstitution de la Villa de Pline (1838) sous le même titre, *Le Laurentin.*

Ces artistes étaient avant tout des décorateurs, dessinateurs dans la tradition de Percier, entrainés à la reconstitution des maisons pompéiennes et de l'architecture domestique à la Peruzzi. Lance, dans sa nécrologie de Bouchet cite sa «fidélité inaltérable» à la vieille école de Charles Percier dont il était devenu en effet la personnification la plus exacte et la plus complète. Vraisemblablement, la relation que Visconti entretenait avec le groupe s'apparentait à celle qui liait Fontaine, homme pratique et terre-à-terre, à Percier. Etait-ce intentionnel?

Trélat avait une personnalité différente, plus puissante. Il avait été formé à l'Ecole Centrale des Arts et Manufac-

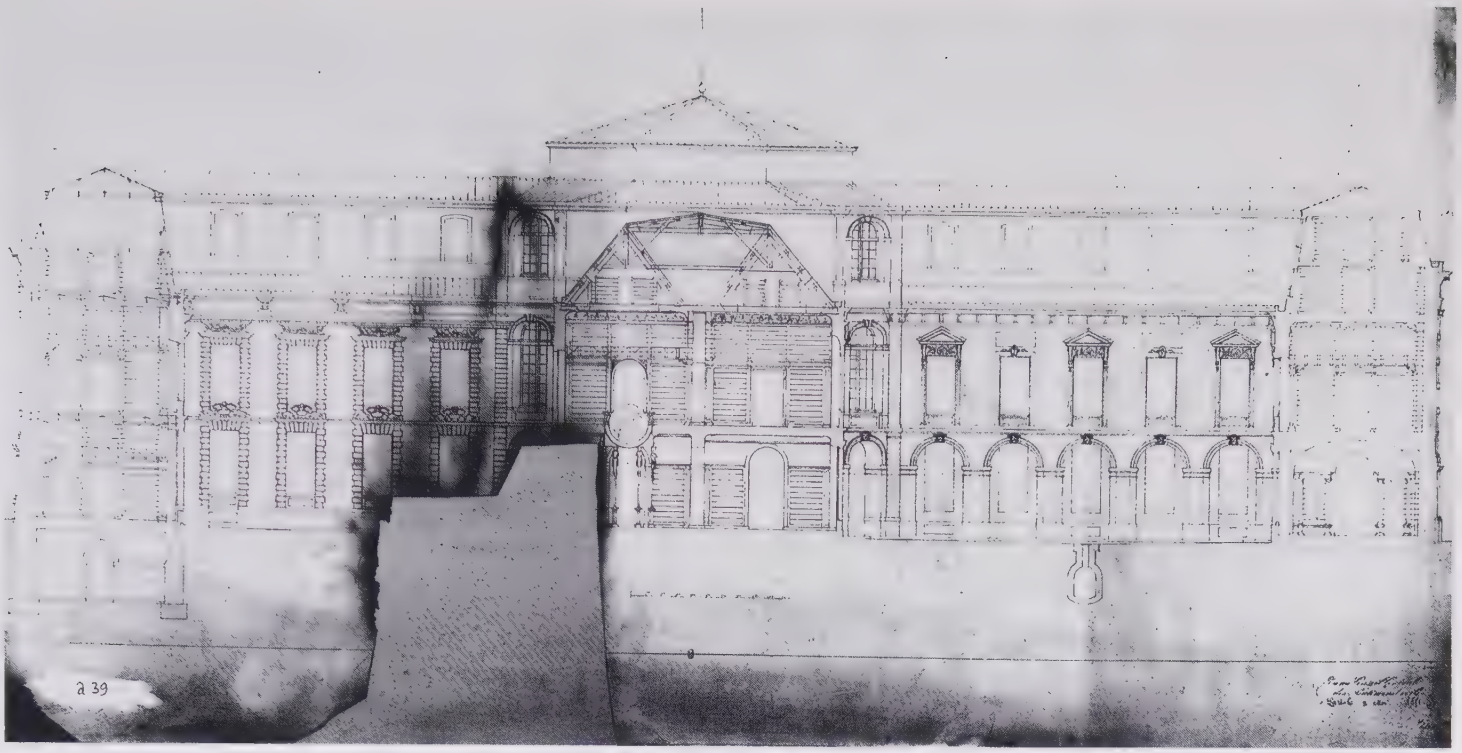
*38. L'entrepreneur Vivenel ami et collaborateur habituel de Visconti.*

tures et non à celle des Beaux-Arts. Il commença sa carrière comme inspecteur privé de Visconti en 1842[17]. Il était devenu rapidement architecte départemental de la Seine-et-Marne, lorsqu'en 1848, il fut appelé par Visconti pour partager la responsabilité des premières études pour le nouveau Louvre (comme par hasard, il était le fils d'Ulysse Trélat, ministre des Travaux publics du Gouvernement provisoire...). Après avoir refusé le serment de fidélité au prince-président après le Coup d'état du 2 décembre 1851, il lui fallut pour vivre accepter d'achever la fontaine projetée par Visconti à Bordeaux, contrôler la construction de la ligne de chemin de fer de Lille à Strasbourg, et à partir de 1854, d'enseigner la construction au Conservatoire des Arts-et-Métiers. Il aida l'ingénieur Flachat à établir un projet pour les Halles centrales (1853). Il fut ensuite architecte-adjoint de la commission chargée du Palais de l'Industrie à construire pour l'Exposition universelle de 1855 et fit partie du jury. A la fin des années 1850, il travaillait pour les chemins de fer italiens construits par les capitaux français dans le cadre de la politique d'intervention conduite par Napoléon III dans la péninsule. Il participa au concours pour l'Opéra de Paris (1860-61) et publia un pamphlet, *Le théâtre et l'architecte* (1860).

Trélat fut pris très au sérieux. Dans les années 1860, il réunit un groupe de jeunes amis contestataires pour fonder une école privée, «l'Ecole Spéciale d'Architecture», première rivale véritable de l'Ecole des Beaux-Arts. Celle-ci avait pour objectif de former des créateurs dotés de compétences techniques capables de réaliser la masse croissante des projets publics et privés. Viollet-le-Duc soutint l'entreprise bien qu'il jugeat ses objectifs trop limités[18]. Emile Boutmy était professeur d'histoire; Charles Chipiez, Thierry-Ladrange et Charles-Jules Simonet, assisté de Pierre Chabat, y enseignaient le projet. C'est sans doute grâce aux nombreuses relations de Trélat que l'Ecole Spéciale, dès les années 1870, fut, avec l'Ecole des Beaux-Arts et l'Ecole Centrale, l'une des trois institutions dont les diplômes permettaient de prétendre aux postes administratifs.

Mais Trélat n'avait pas encore atteint le sommet de sa carrière : en 1871, il fut nommé architecte en chef du département de la Seine, chargé des constructions *extra-muros*. En 1891, il fut élu député du 5e arrondissement de Paris, siégea à la Chambre jusqu'en 1896 et mourut en 1907.

Il n'y avait donc dans l'entourage de Visconti aucune personnalité banale, qu'il s'agisse de Bouchet ou de Trélat. Ce que Lance a omis, dans son portrait de Visconti, c'est justement ce talent d'organisateur qui a fait de lui un si remarquable «homme d'affaire». En fin de compte, Visconti doit trouver sa place à côté des architectes du XIXe siècle les plus habiles à conduire les grands chantiers, auprès des Armand, Hittorff, Lefuel et Garnier.



*La Bibliothèque Royale, élévation et coupe sur deux cours intérieures, Visconti, 1829.*

NOTES

1. Léon Visconti, *Fontaines monumentales construites à Paris et projetées pour Bordeaux,* Paris, Didot, 1860. Il subsiste un grand nombre de dessins préparatoires pour les planches gravées par Pfnor, quelques-uns dans le fonds du Périer, d'autres dispersés (musée Carnavalet, Paris; Galerie de Bayser, Paris; Centre Canadien d'Architecture, Montréal).
2. Archives nationales, $F^{13}$ 639 A, lettre de candidature de Lance. Aussi bien Lance que Trélat se disent élève de Visconti, et pourtant, il n'y a aucun indice sérieux que Visconti ait dirigé un véritable atelier; et ni Lance, ni Trélat ne sont mentionnés sur les registres de l'Ecole des Beaux-Arts.
3. Lance, Dictionnaire des Architecte Français, Paris, Morel, 1872, tome II, pp. 332-334. Cependant, dans sa nécrologie de Jules Bouchet, publiée douze ans auparavant, Lance affirme que Visconti contrôlait très étroitement son inspecteur pour le chantier du tombeau de Napoléon («Jules Bouchet», in *Encyclopédie d'Architecture,* février 1860, col. 17-22; et spécialement col. 19).
4. Archives nationales, $F^{13}$ 663 et $F^{13}$ 639 A.
5. Archives nationales, $F^{13}$ 663 et $F^{13}$ 1267.
6. Vacquier, «Deux bas-reliefs des Invalides», *Bulletin de la Société d'Histoire et d'Archéologie du VIII^e^ arrondissement de Paris,* 7, avril 1910, pp. 224, spécialement p. 22, note. «Perodeaud» est probablement Peraudeau; je dois cette référence à Michaël Driskel.
7. E. Loviot, «Notice sur la vie et les œuvres de Mr. Bailly», in *L'architecture,* 1892, pp. 473-75, spécialement p. 474.
8. P.-M. Auzas, *Eugène Viollet-Le-Duc,* Paris , CNMHS, 1979, p. 39.
9. Archives nationales, $F^{70}$ 279. Dans le fonds du Périer subsistent une douzaine de brouillons de listes de l'équipe, très différentes les unes des autres; certaines portent le nom des protecteurs des candidats, ce qui montre combien ces postes étaient recherchés, et quelle habileté politique il fallait déployer à la fois pour les pourvoir et pour les obtenir.
10. Achives nationales, 64 AJ 65.
11. Georges du Plessis, *Notice sur Monsieur Alfred Armand, architecte,* Paris, Plon, 1888.
12. Charles Questel, *J.-M.-A. Lesoufaché, sa vie, ses œuvres,* 1804-1887, Paris, Librairie Centrale des Chemins de fer, 1887.
13. *Chronique des Arts,* 31 octobre 1871, Nécrologie.
14. François Thierry-Ladrange, in *L'Architecture,* 2 mai 1887.
15. Marianna Van Rensselenaer, *Henry Hobson Richardson and his work,* Boston Houghton Mifflin, 1888, p. 13.
16. P. Feraud, «Constant-Dufeux», in *Revue Générale de l'Architecture,* XXIX (1872) col. 81-92.
17. Emile Trélat, *Questions d'art,* Paris, Plon, 1904.
18. Cité par Auzas, *op. cit.,* 144.

# Visconti et le Decor Urbain : Les Fontaines Parisiennes

Pendant vingt ans, de 1828 à 1848, Visconti travaille presque sans discontinuer, en enchainé (et parfois même en superposé), aux quatre fontaines de Gaillon, de Louvois (dite alors Richelieu), Molière et Saint-Sulpice. Sept ans après la mort de Louis-Tullius, son fils Léon, pour célébrer ces œuvres monumentales, publie un bel ouvrage de grand format, superbement gravé[1]. La piété filiale n'avait pas eu grand mal à s'exercer : à la mort de l'artiste, la publication était quasi prête. Visconti la préparait depuis longtemps, et vraisemblablement depuis 1845, avant même l'achèvement de la fontaine Saint-Sulpice : les textes de présentation écrits de sa main, les planches préparatoires à la gravure signées — sinon dessinées — par lui-même — indiquent le prix qu'il attache à l'entreprise. Pour aucun autre groupe d'œuvres il ne déploie un tel effort. Son acharnement s'explique. Les autres commandes publiques n'avaient été que bataille, reprises incessantes, engloutissement par le grand monstre administratif, anéantissement. Les fontaines, tout au contraire, réalisées sans réelles difficultés, fièrement dressées en quatre points stratégiques de Paris, attestaient publiquement de son talent et de son savoir-faire. Cependant, leur présence dans la ville ne suffisaient pas à l'architecte : par un doublement symptomatique du poids de ses désillusions, il lui fallait encore asseoir sa gloire contestée par une publication.

Cette édition soigneuse fournissait, pensait-on jusqu'ici, une information suffisante : la date d'inauguration, les sommes dépensées, le noms des artistes, des entrepreneurs, un géométral, une coupe, un plan; on se trompait. Le Fonds du Périer de Larsan fait découvrir une masse de faits que la publication posthume avait tus : les péripéties de la commande, les changements de programme, de parti, la fluctuation des intentions et des études, la progression des dépenses, les relations avec les partenaires, la marche du chantier, toute une histoire enfin révélée.

## La fontaine de Gaillon

Cependant, le fonds n'est pas également riche : pour la fontaine Gaillon, la première que Visconti ait construite, achevée en 1828[2], celle aussi que les contemporains ont le plus admirée, l'architecte a conservé très peu de papiers.

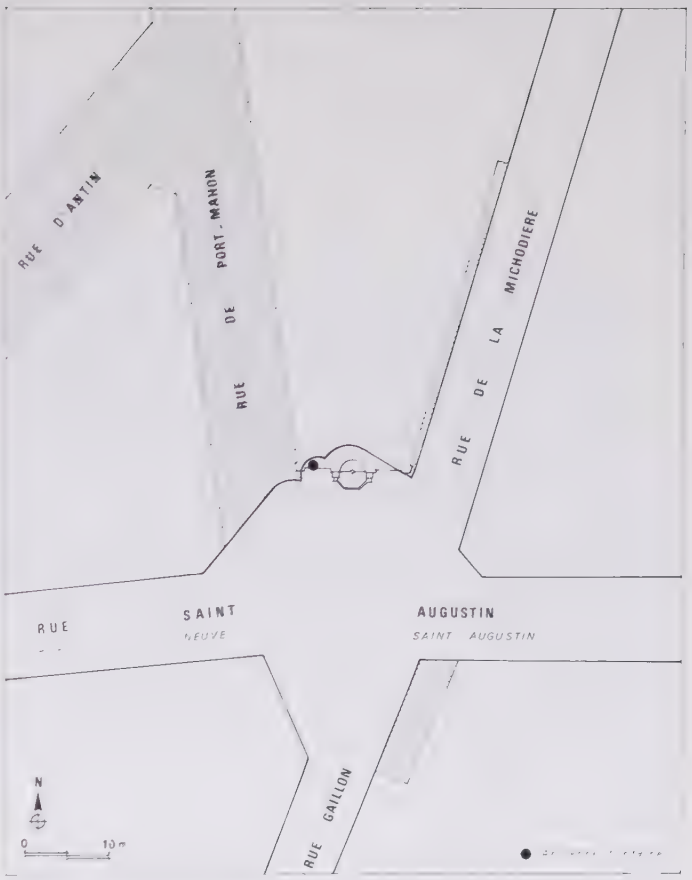
En 1820, une mutation de propriété à la pointe de l'îlot Port-Mahon/La Michodière[3], fournit l'occasion de réaliser enfin un alignement décidé depuis longtemps et de régulariser ce carrefour cahotique. Le nouveau dessin de la parcelle d'angle suppose la reconstruction de la fontaine et de la maison à laquelle elle s'adosse depuis 1712, à charge pour la Ville d'indemniser le propriétaire pour la place perdue et les frais d'installation[4].

La contrainte édilitaire expliquerait que le détenteur du terrain, le notaire Pierre-Amable Viault, peut-être à l'instigation de son entrepreneur, Callou[5], ait choisi Visconti; celui-ci est certes un architecte à la mode, mais il est surtout commissaire-voyer et cette fonction (même si Visconti l'exerce dans un autre arrondissement) est une garantie en cas de litige avec l'administration. L'*Autobiographie* n'est évidemment pas explicite sur ce point; mais elle l'est parfaitement, en revanche, sur les termes de la commande : Visconti est chargé de la fontaine *et* de l'immeuble : *M. Viault me chargeat, comme architecte, de disposer la maison de manière à recevoir une fontaine en la rendant indépendante de la maison*[6].

Et c'est ce qu'il réalise habilement. Au mépris des recommandations de Quatremère qui demandait naguère de ne pas associer aux « fontaines en architecture, dans leurs façades, ni fenêtres ni aucun indice d'habitation »[7], il fait de la fontaine le point riche d'un écran monumental en pierre, suffisamment percé pour assurer à son client de belles vues sur la place. La fontaine et le château d'eau, en principe indépendants de l'immeuble, sont en fait liés à lui par leur structure, au point de commander son élévation. Car l'étrange division horizontale des deux façades latérales, avec leur double entresol, trouve son origine dans l'organisation interne du château d'eau, qui

occupe le centre de la façade sur toute sa hauteur, comme le montre la coupe gravée. Visconti tire habilement parti de cette relation particulière pour dessiner l'élévation sur la place. A l'emplacement du réservoir nécessaire à la fontaine répond, en façade, le bandeau anormalement large entre le soubassement à arcades et le bel étage; pour éclairer les «locaux techniques», l'architecte n'hésite pas à utiliser le même type de baies que pour les appartements voisins[8]. Nécessités fonctionnelles et impératifs esthétiques, toutes les exigences du programme sont satisfaites.

La fontaine, non plus édicule utilitaire comme était la fontaine précédente[9], mais édifice de prestige, est dessinée avec le plus grand soin et une volonté décorative manifeste. Au centre d'une triple arcature, encadrée par le motif triomphal de colonnes détachées[10], logée dans une niche semi-circulaire, une petite fontaine (5,10 de hauteur, 3 m de diamètre)[11] à double vasque circulaire superposée, sommée d'une figure librement empruntée aux meilleurs modèles de la Renaissance italienne et de l'âge classique français : un putto armé d'un trident à califourchon sur un dauphin. Voici donc la nouveauté : une fontaine «à l'italienne»! Voici aussi la témérité de l'artiste, qui, bridé par le manque d'eau, est contraint de trahir les modèles ultramontains, de troquer les beaux effets d'eau pour quatre maigres filets tombant de la petite vasque dans la grande. Mais rebondissant sur l'obstacle, Visconti trouve la parade : pour compenser la très petite quantité d'eau disponible, il *s'attache à faire res-*




*39. Plan de situation de l'ancienne et de la nouvelle fontaine Gaillon.*

*40.*
*La fontaine Gaillon et l'immeuble Viault, gravés par Pfnor.*

*42. La fontaine Gaillon dessin de Visconti, 1828.*

*sortir dans l'ornementation les attributs les plus propres à mettre en relief la destination de ce petit monument qui est plutôt un château d'eau qu'une fontaine*[12]. D'où le parti du décor aquatique omniprésent : dauphins aux angles des chapiteaux composites, chevaux marins dans les écoinçons, roseaux entrelacés dans le cul de four de la niche, sur les piédestaux nénuphars habités d'un minuscule bestiaire d'eau douce, éléments naturalistes peu usités alors, finement arrangés en compositions géométriques et rendus dans un relief très mesuré.

*43. La fontaine Gaillon en 1991, détail.*

La qualité de l'œuvre[13], le traitement soigné de ses abords (grille et candélabres), témoignent d'un talent jeune, d'un esprit frais, d'une main alerte. Mais quel talent, quelle main ? Ceux de Visconti, l'architecte à la mode, débordé de commandes particulières ou ceux de Constant-Dufeux, encore étudiant et alors un de ses assistants ? A en croire un contemporain, vers 1825, Constant-Dufeux *travaillait chez les architectes, notamment chez Visconti, pour lequel il étudia en détail la fontaine Gaillon* et ce dernier aurait *toujours reconnu la main de son collaborateur dans cet ouvrage*[14]. Rien n'est moins sûr. Fier d'une œuvre qui lui a valu aussitôt de louangeuses critiques — et qui servira de modèle aux fontaines construites en série à Paris dans les années quarante — Visconti semble bien, au contraire, avoir toujours revendiqué la paternité de l'édifice[15]. Il cite, comme il ne manque jamais de le faire, ses partenaires, les deux sculpteurs d'ornement, Combette et Derre, le statuaire Georges Jacquot[16], l'entrepreneur Callou, mais de Constant-Dufeux, qui pourrait avoir été plutôt que son assistant dans l'affaire, le responsable du projet, il ne fait jamais mention (ainsi le veut l'usage chez les architectes). Le peu d'archives conservées n'aide pas à trancher et à déterminer si Visconti s'est occupé exclusivement de la bonne marche de l'affaire, laissant à Constant-Dufeux le travail de création.

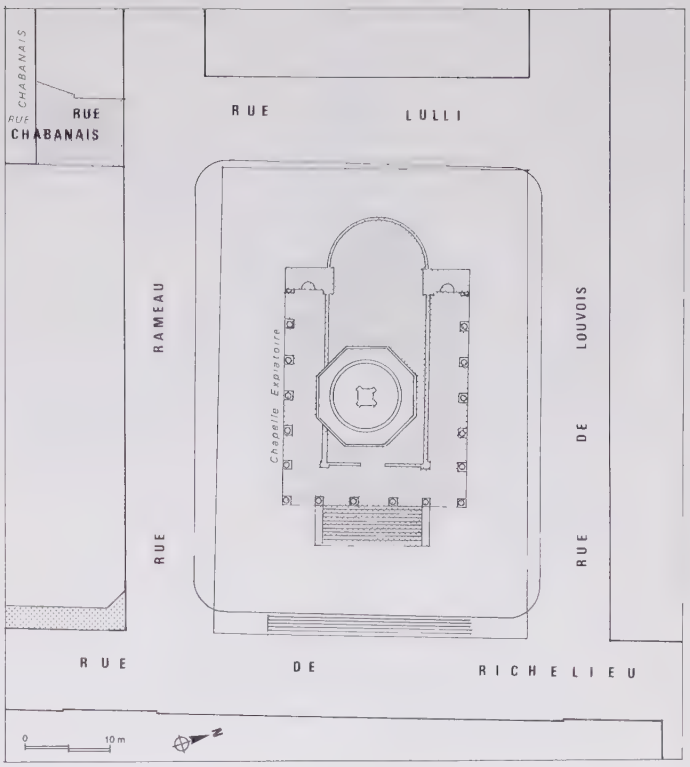
## La fontaine Louvois

En tout cas, bon artiste et homme d'affaire avisé, Visconti peut l'être en même temps, comme le prouve la fontaine Louvois (dite alors Richelieu) que, selon toute apparence, il élabore et exécute seul.

A l'automne 1834, Visconti est chargé de surveiller la démolition de la chapelle expiatoire élevée à la mémoire du duc de Berry, rue de Richelieu, malheureux édifice qui attend depuis près de dix ans son achèvement et que le changement de régime a condamné[17]. Ces travaux lui offrent le loisir de réfléchir au parti qu'il faudra tirer du lieu, une fois disparu l'énorme «catafalque» qui a bien manqué envahir l'espace. Visconti raisonne rapidement, à la fois en architecte sensible à la qualité de l'espace urbain et en homme d'affaire attentif aux opportunités, familier du quartier qu'il habite et où il construit (il est alors en charge de la Bibliothèque royale), qu'il considère un peu comme son fief[18]. L'idée lui vient, qui tient dans un contraste et un symbole : au lieu d'une masse aveugle, la transparence d'une place, au lieu d'une nécropole célébrant un régime détesté, une fontaine, distrayante, rafraîchissante et purificatrice[19] au centre d'un espace planté, bienvenu dans un quartier commerçant, en pleine expansion.

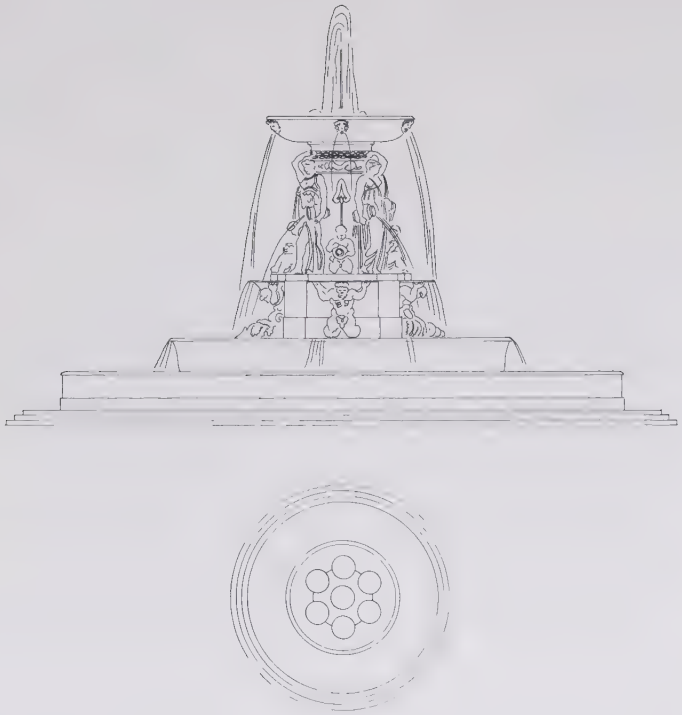
Peut-être dès la fin de 1834[20], il élabore discrètement un projet brillant — une fontaine ornementale de grandes dimensions au centre d'une promenade publique[21] — et passe les mois suivants à ajuster les aspects financiers, administratifs, techniques et artistiques du dossier. Il choisit ses collaborateurs, dresse les premiers devis et un plan de financement fondé sur la souscription des riverains. Il s'emploie personnellement à convaincre ceux-ci de la plus-value que l'opération appportera à leurs propriétés[22], déploie sa séduction auprès du préfet et du ministre pour les persuader de la qualité du projet, de son intérêt pour l'embellissement de la ville[23]. Entre novembre 1835 et mars 1836, poussé à la fois par la nécessité de maîtriser le coût de la fontaine[24] et par la demande implicite du Conseil des Bâtiments civils d'en modifier les formes, il reprend deux fois au moins les études[25]. Au début de l'été 1836, les fondations terminées, on commence le grand bassin; à l'automne 1837, on moule vasques et figures. Les travaux, ralentis pendant près d'un an pour des raisons inconnues, reprennent au début de 1839[26]. Le 18 novembre 1839, on inaugure la fontaine «Richelieu». Deux ans de démarche et trois ans de travaux auront suffi pour mener à bien une affaire facile, un projet satisfaisant pour tout le monde.

L'idée semble avoir mûri rapidement d'une fontaine isolée au centre de la place, à vasques et eaux jaillissantes continues, aux dires de son auteur d'un caractère «florentin», — mais à la vérité plutôt imprégné des œuvres de Goujon et de Pilon, — moderne sans doute mais déjà




*46. La fontaine Louvois et la chapelle expiatoire du duc de Berry, plan de situation.*

vulgarisée par les proposition de Hittorff pour la Concorde (1829) et la publication de Lusson (1835) que Visconti connait bien[27]. Une fois le parti arrêté, l'architecte a sans doute beaucoup crayonné, cherchant les justes mesures de l'édifice, le détail de la forme, de l'iconographie, des matières et des couleurs, prenant lentement conscience de deux données contradictoires : la grandeur de la fontaine exigée par celle de la place et le faible débit d'eau accordé[28]. Pendant les six mois de pleine étude, entre la fin de 1835 et le début de 1836 où se discute son projet, Visconti hésite moins sur la taille[29] que sur les formes en plan et en élévation — bassin et vasques sur plan quadrilobé, à l'exemple des plus belles fontaines de la Renaissance italienne et française (Du Cerceau) ou sur plan octogonal[30], fontaine trappue à deux bassins et une seule vasque portée par un groupe massif de figures debout et de tritons accroupis ou haute fontaine à deux vasques[31], — sur les effets d'eau — fontaine à jets et bouillon, gourmande d'eau si l'on veut obtenir une hauteur et une masse en rapport avec l'espace de la place, ou fontaine à simples jets —. Le programme du modèle à figure, d'une iconographie aquatique convenue, fluctue — pour autant qu'on connaisse toutes les études — de quatre figures assises, deux naïades et deux fleuves supportant une Abondance en pied, à quatre figures de Fleuves debout[32], sans qu'on



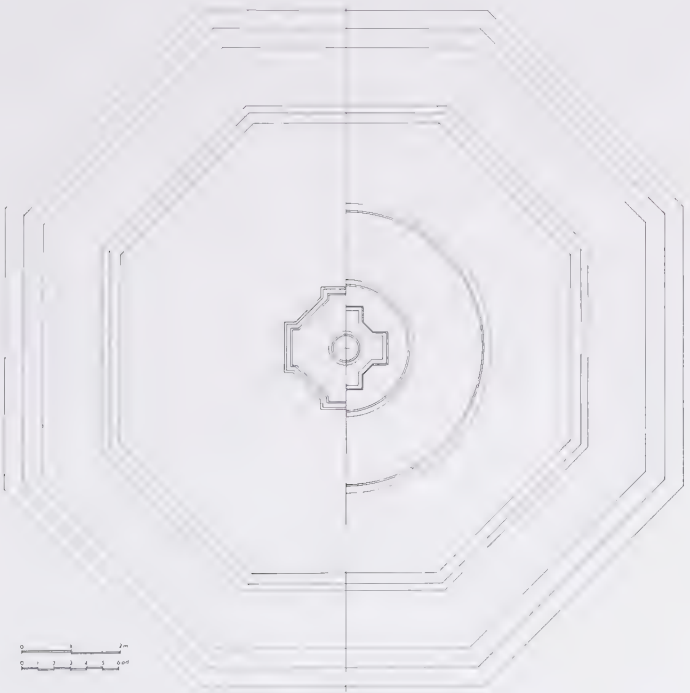
*49. Premier projet pour la fontaine Louvois vers 1835 (copie).*

puisse dire à quel moment Visconti arrête ce programme iconographique « national » et troque la figure sommitale pour un vase, frère des urnes funéraires dessinées par Pilon. A ce moment, sans doute, sont décidés les effets d'eau, très simples, qui, contrairement au projet primitif plus proche des modèles du XVI^e^ siècle, laissent les figures comme étrangères au jaillissement de l'eau : trois étages de jets tombant, depuis le vase[33], de vasque en vasque, à travers des masques, jusqu'au bassin où ils croisent les doubles jets jaillissant des naseaux de quatre dauphins montés par des putti, frères de celui de la fontaine Gaillon. A l'évidence Visconti, contraint par le manque d'eau[34], renonce à des effets plus riches, en nappes ou jets ascendants, induits par le type de fontaine choisi, que Lusson fictivement et Hittorff réellement à la Concorde développent à plaisir. Fugitivement, et pour lui seul, quelques heures avant l'inauguration, Visconti a disposé de suffisamment de débit d'eau pour voir la fontaine comme il l'avait rêvée[35], les grandes figures non plus encagées derrière de maigres jets mais délicieusement dissimulées par un fin rideau d'eau. Le choix des matières et des couleurs a lui aussi varié. Dans les premières études, par fidélité aux modèles du XVI^e^ siècle, sans doute aussi pour flatter et convaincre les souscripteurs, Visconti opte pour des matériaux traditionnels et une polychromie forte : au centre d'un bassin de granit noir, un socle de marbre rouge cantonné de putti de bronze vert, supportant une vasque de marbre blanc. Mais au milieu de l'année 1835, la nécessité de réduire le devis contraint à modifier le projet. Visconti récupère pour le bassin les restes de pierre de Château-Landon provenant de l'Arc de triomphe, pour les putti et les revêtements des socles, du marbre blanc de Boulogne entreposé à l'île des cygnes[36]; en revanche, il décide d'exécuter en fonte les vasques et les figures. La contrepartie de ce choix, qui le range derechef dans le camp des modernes, est un effet tranché de matières et de couleurs très éloigné des raffinements polychromes des premières esquisses[37].

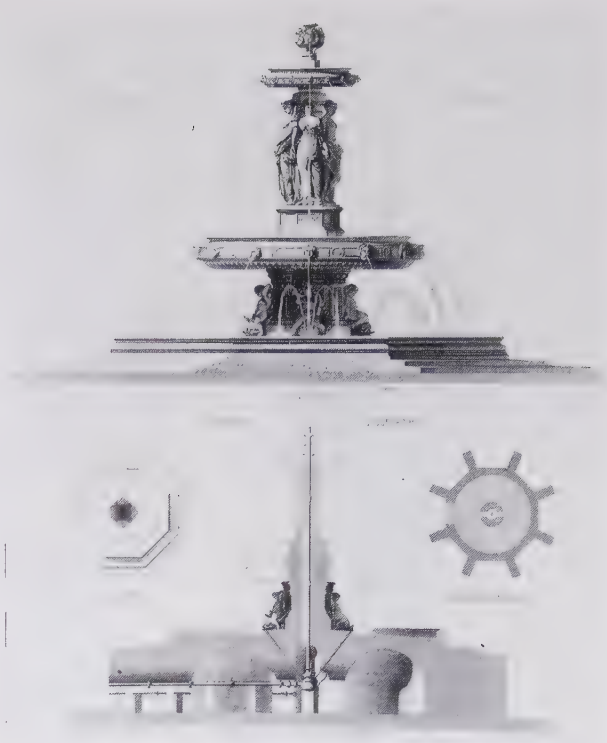
Le choix de la fonte ornementale implique presque naturellement celui du fondeur : Calla père et fils, sans doute alors parmi les plus habiles techniciens en la matière[38]. On sait très peu de choses des relations qui s'établissent entre l'architecte, le fondeur et le sculpteur. Calla est ponctuel, informant exactement Visconti de l'état d'avancement du travail, expliquant les raisons d'un changement de calendrier, précis dans l'estimation de ses coûts[39]. Et il a fallu que le travail du fondeur ait été considéré comme une prouesse pour que sa signature soit portée si ostensiblement sur la première vasque, un anneau de 6,50 m coulé d'un seul jet[40]. Les liens entre Visconti et Klagmann ne sont guère mieux connus. Visconti n'a pas d'emblée souhaité cette collaboration; à peine le projet lancé, au printemps 35, il pressent Feucherre pour exécuter la sculpture de la fontaine. L'inter-

*47. Plan pour le projet de la fontaine Louvois, novembre 1835.*

vention de Thiers le force à trahir ses engagements : contre la promesse d'une aide de l'Etat, il se résoud à confier à Jules Klagmann l'ensemble de la sculpture, les Fleuves, les putti, les vasques et leurs ornements (masques des saisons et signes du zodiaque)[41]. Il ne semble pas que Visconti ait tenu rigueur au sculpteur de cette carte forcée. Son jugement sur les figures de Klagmann *(Je ne leur reproche que quelques défauts d'étude, les gorges des statues sont un peu trop pendantes. Quand à leur sihouette, elle est parfaite).*[42] n'est pas plus abrupte que celui qu'il portera sur le travail de Pradier — par lui choisi — à la fontaine Molière. Quoiqu'il en soit, Visconti est sensible à l'honnêteté dont le sculpteur fait preuve à son égard. Contre une opinion publique étourdie, peu soucieuse de départager les responsabilités et pratiquant volontiers l'amalgame, Klagmann a toujours reconnu la part majeure prise par Visconti dans la création de la fontaine Louvois[43]. Mi-amer mi-glorieux, Visconti accepte l'idée que le risque d'appropriation de son œuvre par autrui soit le signe de reconnaisance de sa qualité; peu exigeant sur la relation scolaire que l'œuvre entretient avec la Renaissance dont elle se réclame, il reçoit l'hommage rendu à l'exploitation aboutie d'un modèle, d'un thème à la mode, au dessin réussi d'un volume solide et fin dont se sont immédiatement entichés les contemporains. L'architecte se plait à multiplier les variantes de la fontaine[44]. D'autres aspects plus subtils de son travail, l'adéquation réussie de l'œuvre à l'espace de la place ont été moins bien compris[45] et, peut-être pour cela, rapidement dénaturé. En 1859, à la place dallée et plantée de deux rangs d'arbres dessinée par Visconti, Davioud substitue un square. D'un coup ont disparu des éléments importants de la composition : les candélabres-bornes fontaines qui faisaient coexister le monumental et l'utilitaire[46], le sol autour de la fontaine, minéral et plat. Noyée dans la verdure, enfoncée plus que de raison dans le gazon au risque d'altérer le dessin du bassin et la progression des courbes de son profil depuis l'emmarchement, la fontaine Richelieu, a perdu de sa qualité. A ce changement programmé de son cadre, s'est ajoutée au même moment, la transformation inopinée de son arrière-plan rue de Richelieu. Conçue pour se détacher brillamment sur l'écran neutre de la vieille Bibliothèque nationale, la fontaine doit bientôt lutter avec la forte façade de Labrouste; en compensation, celle-ci lui offre occasionnellement le cadre magnifique de son portail quand il est ouvert.



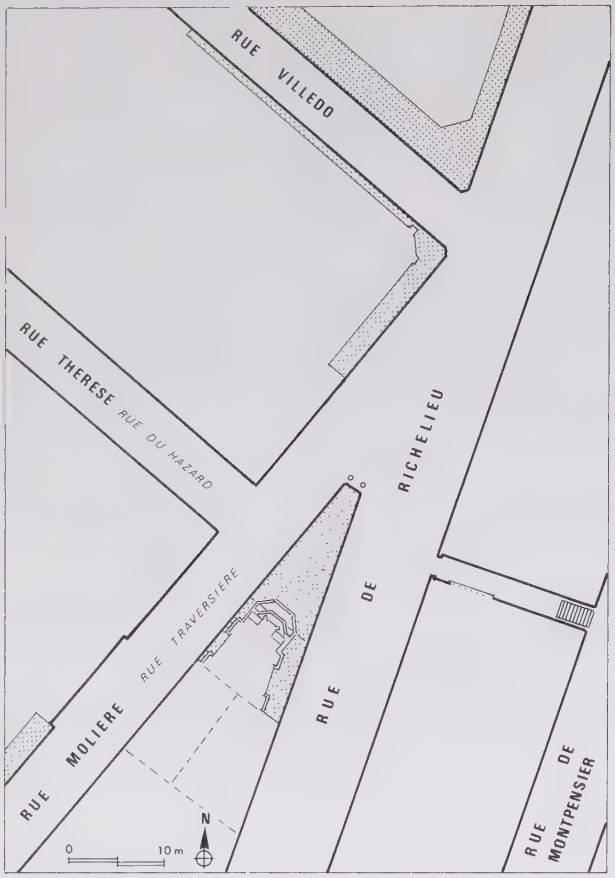
*48. Plan pour le projet de la fontaine Louvois, mars 1836*



*50. La fontaine Louvois gravée par Pfnor. Plans, élévation et coupe.*

## La fontaine Molière

Avec la fontaine Molière, troisième chantier de Visconti entrepris en dix ans dans le quartier Richelieu, l'architecte expérimente les arcanes des relations entre des particu-




*55. Plan de situation de l'ancienne et de la nouvelle fontaine Molière.*

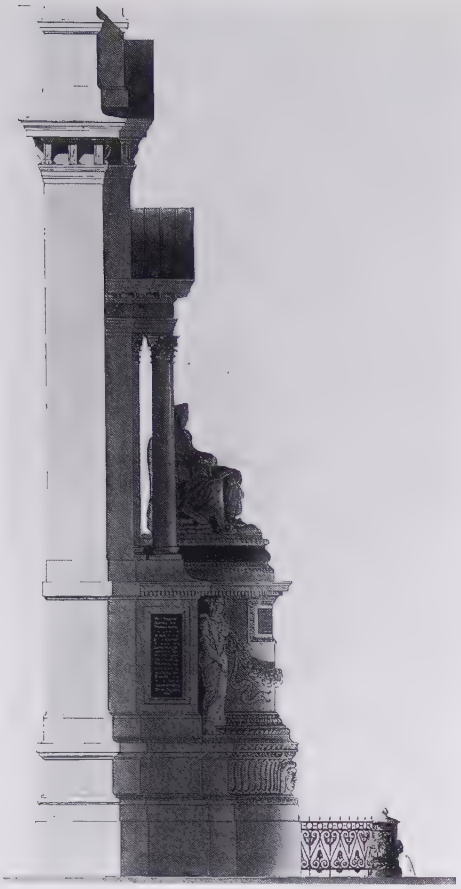
liers, la Ville et l'Etat, les contraintes d'un programme changeant, plus compliqué que les deux précédents.

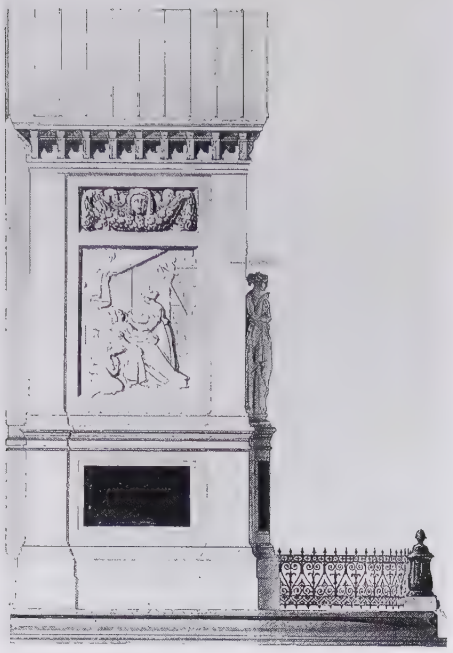
Au cours de l'année 1837, Rambuteau, que deux réalisations exemplaires récentes de Visconti disposent en sa faveur, lui confie un nouveau chantier bien placé dans un quartier en pleine transformation, la reconstruction de la vieille fontaine à l'angle de la rue de Richelieu et Traversière[47]. Le programme arrêté alors est proche de celui de la fontaine Gaillon : rebâtir un château d'eau et une fontaine sur un nouvel alignement, à la différence près qu'on conserve le vieux pignon existant. A la fin de 1837, la fontaine est près d'être réalisée.

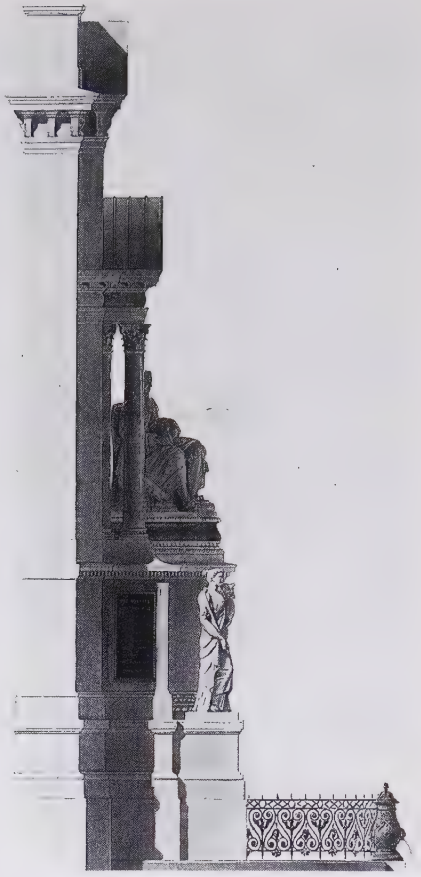
C'est compter sans le hasard qui met presque en vis-à-vis la fontaine et la maison de Molière, sans le souci des sociétaires de la Comédie française de trouver un endroit dans Paris où ériger une statue au grand homme[48]. Extrapolant sur la volonté de la Ville de traiter noblement ce minuscule carrefour, jouant d'influences idoines, on décide en mars 38 d'associer à la fontaine un monument à Molière[49]. Un nouveau projet est demandé à Visconti, sur le même terrain mais sur un programme tout autre qui donne la primauté au monument sur la fontaine — le château d'eau est maintenu — avec l'espoir d'un crédit double[50]. Pendant un an, du printemps 38 au printemps 39, Visconti étudie une série d'esquisses et un devis de 131 128 francs qu'il soumet au Conseil municipal le 21 juin 1839. La Ville formule des critiques de détail mais, soucieuse d'obtenir à bon compte une fontaine monumentale, se refuse à remettre en cause un emplacement dont Visconti a vu immédiatement le défaut : un carrefour encombré et sans recul, un fonds de scène calamiteux, un terrain exigu qui obligera à traiter le monument comme une dalle funéraire dressée[51]. Pour obvier à ces inconvénients, pour trouver la profondeur nécessaire, et puisque l'alignement interdit d'avancer, il faudrait reculer, mordre sur l'îlot, abattre une maison et en construire une nouvelle, petite mais suffisante pour servir de logement aux employés de la fontaine et abriter le réservoir, toute dépense que la Ville n'est pas prête à assumer seule. Fort de l'appui du Conseil des Bâtiments civils et d'une substantielle aide de l'Etat, Visconti reprend l'étude sur un programme enrichi (fontaine + monument + maison); en octobre 40, il signe un quatrième projet chiffré 162 500 francs, trois fois supérieur au devis de la fontaine primitive[52]. Les années 1840/41 sont occupées à satisfaire les exigences du Conseil, intransigeant sur le respect de l'alignement[53], à attendre les décisions de la Ville, incertaines de ses volontés et de ses choix, à préciser le programme iconographique, à choisir les sculpteurs (à Seurre, pressenti depuis 1838 pour l'ensemble de la sculpture, on adjoint Pradier en 1839 pour les deux figures allégoriques entourant le socle de la statue du poète)[54] et les autres protagonistes, entrepreneurs, sculpteurs d'ornements, fondeur[55]. Le chantier, ouvert au printemps 1841, traîne jusqu'en décembre 1843, tant les sculpteurs tardent à livrer leur travail[56]. Le monument est inauguré le 10 janvier 1844[57]. Il aura coûté 200 000 francs (une somme d'un quart supérieure à celle dépensée pour la fontaine Louvois) et la maison jointe 250 000 francs.

Le programme du premier projet est simple : un château d'eau, indispensable pour distribuer l'eau dans le quartier et une fontaine. Deux ans plus tôt, Lusson proposait pour le même carrefour une fontaine adossée à un château d'eau inscrit dans un bâtiment trapézoïdal, un petit monument dédié à Vénus marine, d'un riche effet en rapport avec *le quartier opulent où elle est placée*[58]. Le projet de Visconti, plus modeste, semble soigneusement traité : une fontaine de pierre, vraisemblablement adossée, elle aussi sur plan trapézoïdal pour amortir convenablement la pointe de l'îlot, composée *dans le goût de la Renaissance* avec pilastres et colonnes engagées[59], le tout d'une ampleur sans doute comparable à celle de la fontaine de Gaillon (si l'on en juge par son coût).

Le programme du second projet (château d'eau, fontaine et monument à Molière), plus chargé et presque ostentatoire, qui n'a presque plus rien à voir avec le



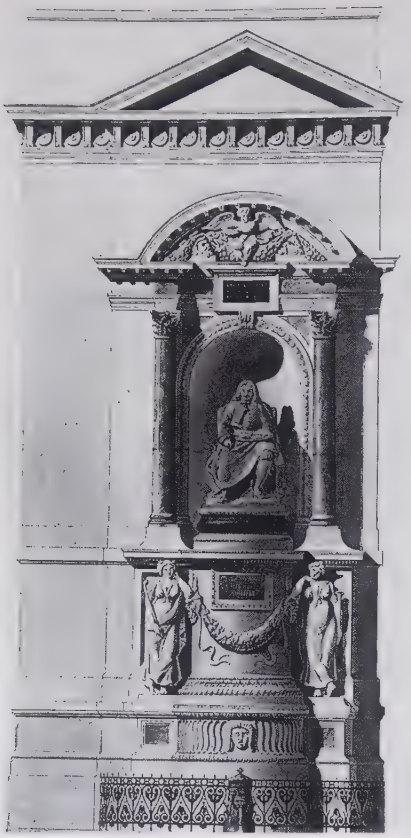


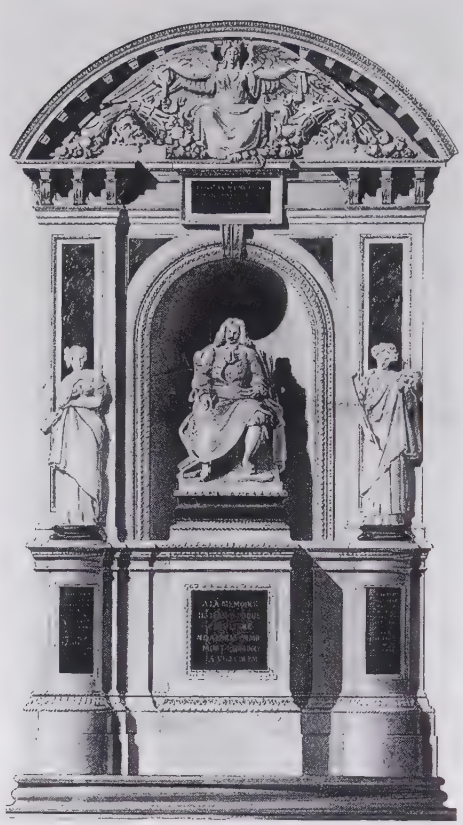


*57, 60 et 62.*
*Elévations de profil des projets pour la fontaine Molière, 1838-39.*

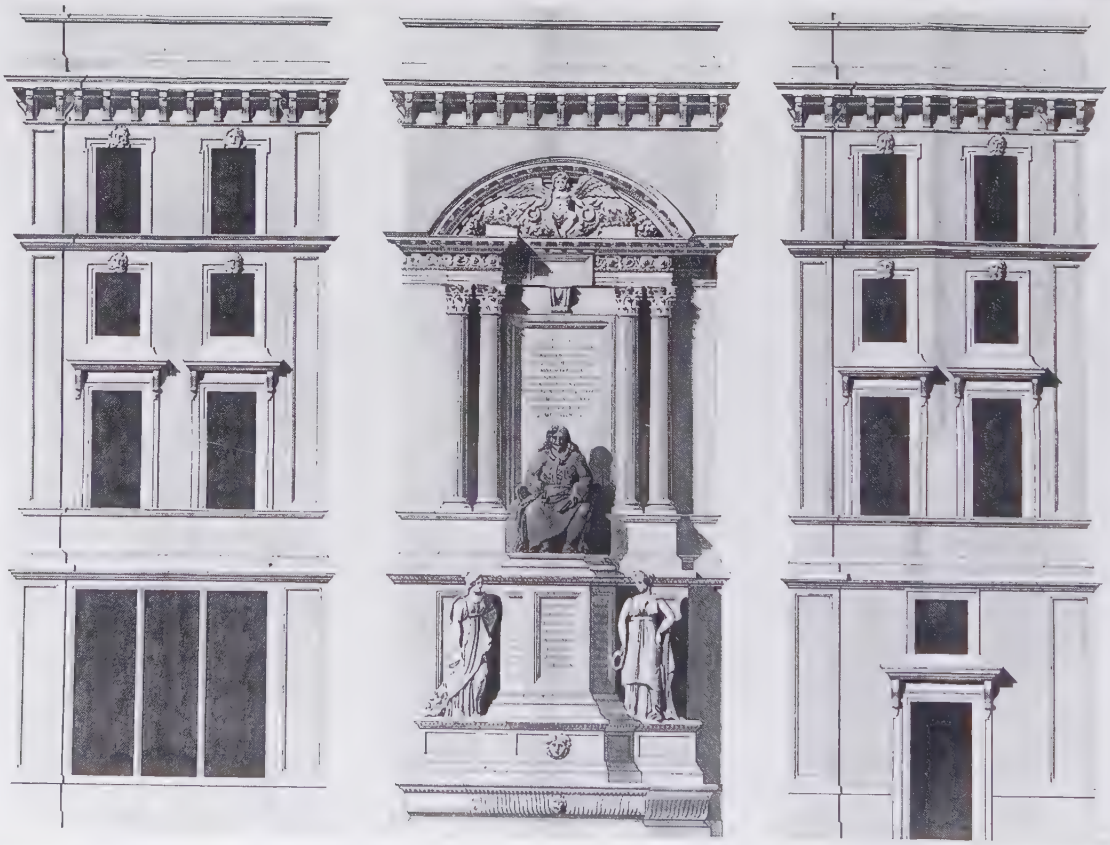
premier, fait clairement sentir combien l'emplacement est inadapté, mal choisi, et pour tout dire indigne. La seule manière de s'en accommoder est de s'en abstraire, et de transposer. Bridé par les contraintes géométriques du lieu (verticalité, surface au sol réduite), Visconti réduit la fontaine proprement dite à sa plus simple expression, un petit bassin alimenté par deux ou trois jets[60] mais pousse à la limite le programme d'exaltation d'une gloire nationale jusqu'à composer un hybride du mobilier d'église : un maître-autel laïc de plein-air, un type de décor urbain rendu familier par les Fêtes de Juillet. Emmarchement-fontaine, autel-socle, retable-statue, tous les éléments empruntés au modèle classique sont en place dont Visconti ne rabattra rien jusqu'à la réalisation du monument. Il estime non sans raison «tenir» le parti architectural solennel adapté au programme de célébration imposé. La comparaison avec la fontaine Cuvier aide à s'en convaincre : au même moment, bien que sur un schéma formel très voisin, mais avec des contraintes moins fortes puisque le célèbre naturaliste n'est pas représenté, Vigoureux élabore une fontaine-monument d'un esprit infiniment moins solennel.

Dans le détail, les variantes, nombreuses[61], révèlent des hésitations, des questions. Dans ses premiers projets — pour autant qu'on soit assuré de leur succession dans le temps — Visconti adapte la composition à l'étroitesse de la face, travaille le parti d'un édifice au profil accusé, dresse par manque d'espace une seule colonne en façade de part et d'autre de la niche encadrant la statue du poète assis[62] et pour réduire l'épaisseur du socle, place très en retrait les muses qui le flanquent (projets VI 24 et VI 26). Cependant la platitude et l'étirement de l'édifice inquiètent l'architecte : dans une des études antérieures au projet d'association maison/monument, le projet VI 28 daté par le cartouche de dédicace de 1838, il s'efforce d'épaissir l'édifice en lui donnant une forme d'édicule dont les côtés seraient ornés de bas-reliefs figurant des scènes de la vie du poète[63]. La décision d'adosser le monument à une maison neuve moins haute et plus large que le pignon primitif conduit Visconti à modifier les dimensions, à réduire le profil du monument, à l'aplatir tout en étoffant sa face antérieure : des colonnes jumelées encadrent désormais la niche, les statues sont ramenées vers l'avant du socle pour en renforcer la largeur. En revanche, Visconti s'est manifestement interrogé sur le décor des parties basses qu'il aurait aimé traiter richement si l'on en juge par la grosse guirlande qui ceint le socle (projet VI 26), par les strigiles (projet VI 24) ou la frise de feuilles d'acanthe de la base du socle (projet VI 21).

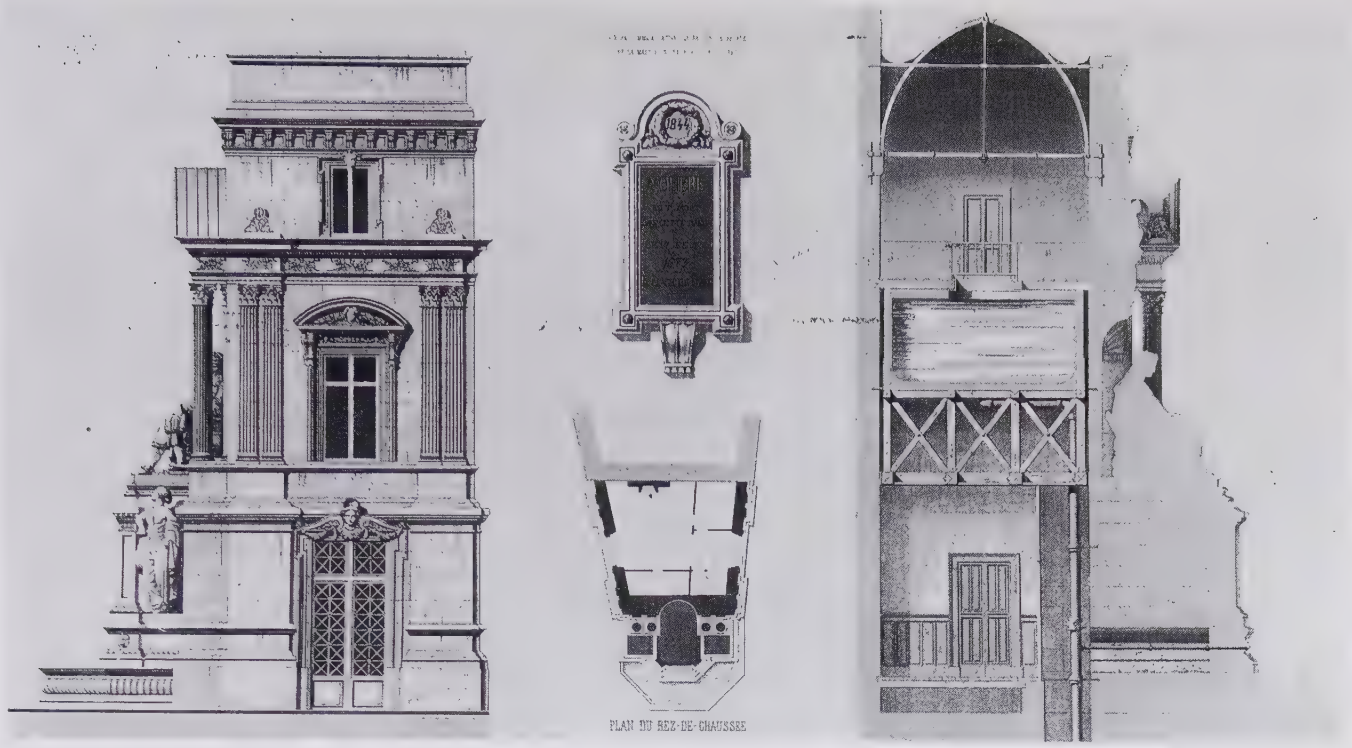




*56, 59 et 61. Elévations de face des projets pour la fontaine Molière, 1838-39.*



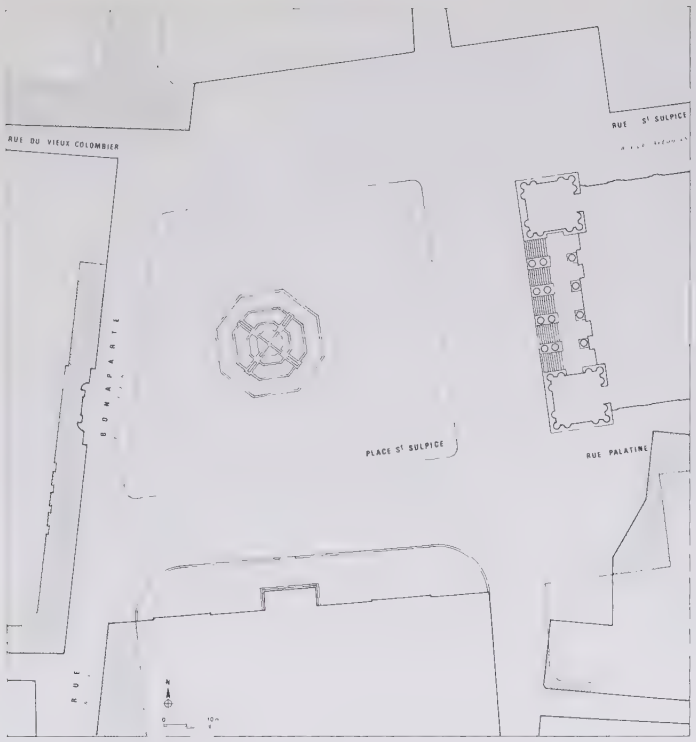
*65. Elévation de face et de profil du projet pour la fontaine Molière, 1838-39.*




*70. La fontaine Molière et la maison de la fontaine, gravées par Pfnor.*

A l'exécution, le parti décoratif sera transformé au point de modifier sensiblement la composition. Désormais, dans sa plastique et dans son esthétique, le monument est coupé en deux. La moitié supérieure très ornée, mais à peu près exempt de toute polychromie[64], d'un relief gras, modelé d'ombres tournantes se rattache nettement au siècle de Louis XIV; la moitié inférieure presque nue, avec son jeu de plans larges et serrés, d'angles vifs multipliant les contrastes d'ombres et de lumière appartient à l'art contemporain. Sur ce fond géométrique, Pradier déploie l'élégance et la virtuosité de son ciseau[65]. Et on est en droit de se demander si le travail du sculpteur n'a pas induit cette dualité, si les statues exécutées, différentes de celles qu'avait projetées l'architecte et dont il avait tenu compte dans l'étude de détail du projet, ne l'ont pas conduit à modifier la répartition du décor. Indéniablement, Visconti, à la fontaine Molière comme à la fontaine Louvois, se tenant pour responsable de l'ensemble de l'œuvre, impose la place des sculptures, leur masse, prétend définir leur silhouette, leur mouvement[66]. De là sans doute des difficultés avec un sculpteur comme Pradier, peu enclin à se laisser tenir en lisières. Le différent entre les deux hommes porte sans doute moins sur les détails de l'étude — figures nues, figures drapées — comme le prétend Visconti[67] —, ni même sur le programme iconographique (Renommée ou Comédies)[68] que sur l'esprit dans lequel seront traitées ces statues et, partant, sur la place que chacun des deux artistes prétend occuper dans l'œuvre. Celle revendiquée par Pradier ne paraît pas abusive au seul Visconti : en 1840, le Conseil municipal prie le sculpteur de *ne pas usurper plus de gloire qu'il ne lui en revenait*[69]. En vain : la *Comédie sérieuse* et la *Comédie légère* sont les seuls morceaux du monument qui aient été à peu près bien reçus par la critique; sur le reste, celle-ci se montre très réservée, amalgamant dans un même dénigrement des faits patents (la pauvreté de l'emplacement, l'absence d'unité de l'œuvre, la position trop élevée du Molière) et des jugements de valeur (la lourdeur du travail de Seurre, les erreurs de syntaxe, les affèteries de style de Visconti), pour conclure au tort fait par les artistes contemporains à la gloire du poète[70].

L'architecte en a conçu de l'amertume et non sans raison. Car rien n'a été dit des réelles qualités de son travail : son exigence à donner de la profondeur à l'édifice, le soin mis à étudier sa mise en place et sa mise en scène, sa masse et son profil (soin à jamais imperceptible, puisque la composition, axée par rapport à un alignement non réalisé, apparaitra toujours disymétrique), enfin l'attention qu'il porte au dessin de la maison voisine. Plutôt que de la cantonner au rôle neutre de faire valoir, Visconti l'exalte en travaillant avec force ses deux caractères. Puisque la maison est un des éléments constitutifs du monument, son appareil de pierre, sa mouluration et son décor seront dessinés, à l'instar de la fontaine, dans l'esprit du Grand Siècle[71]; puisque l'immeuble est un château d'eau, sa structure (bassin, comble en fer) profiteront des progrès de la technique contemporaine[72].




*71. La fontaine Saint-Sulpice, plan de situation.*

*72. La fontaine Saint-Sulpice, projet vers 1842-43.* ▶

## La fontaine Saint-Sulpice

La décision prise en 1841[73], d'ériger sur la place Saint-Sulpice une fontaine monumentale concrétise une idée relativement neuve. Pendant longtemps, l'exiguïté, pour ne pas dire la difformité des lieux, s'ajoutant au manque d'eau, interdit toute initiative dans ce sens. La fontaine élevée par Détournelle en 1806, est bientôt déplacée (1824), et avec raison car sa petitesse ne pouvait résister à la masse de l'église et faire oublier l'absence de composition de la place. En 1820, la reconstruction du séminaire modifie la situation, la régularisation des lieux appelle un projet d'édifice au centre de ce grand espace. En 1835, Lusson, attentif à l'aubaine et peu soucieux de la réalité hydraulique, propose une fontaine de 12 m de diamètre, de 6 m de haut, qu'il estime monumentale, une fontaine à l'italienne, à l'iconographie marine, où se succéderaient généreusement bassins et vasques, jets, nappes et bouillons[74]. La proposition fait long feu mais elle a sans doute le double avantage de réveiller les édiles et de stimuler le futur maître d'œuvre.

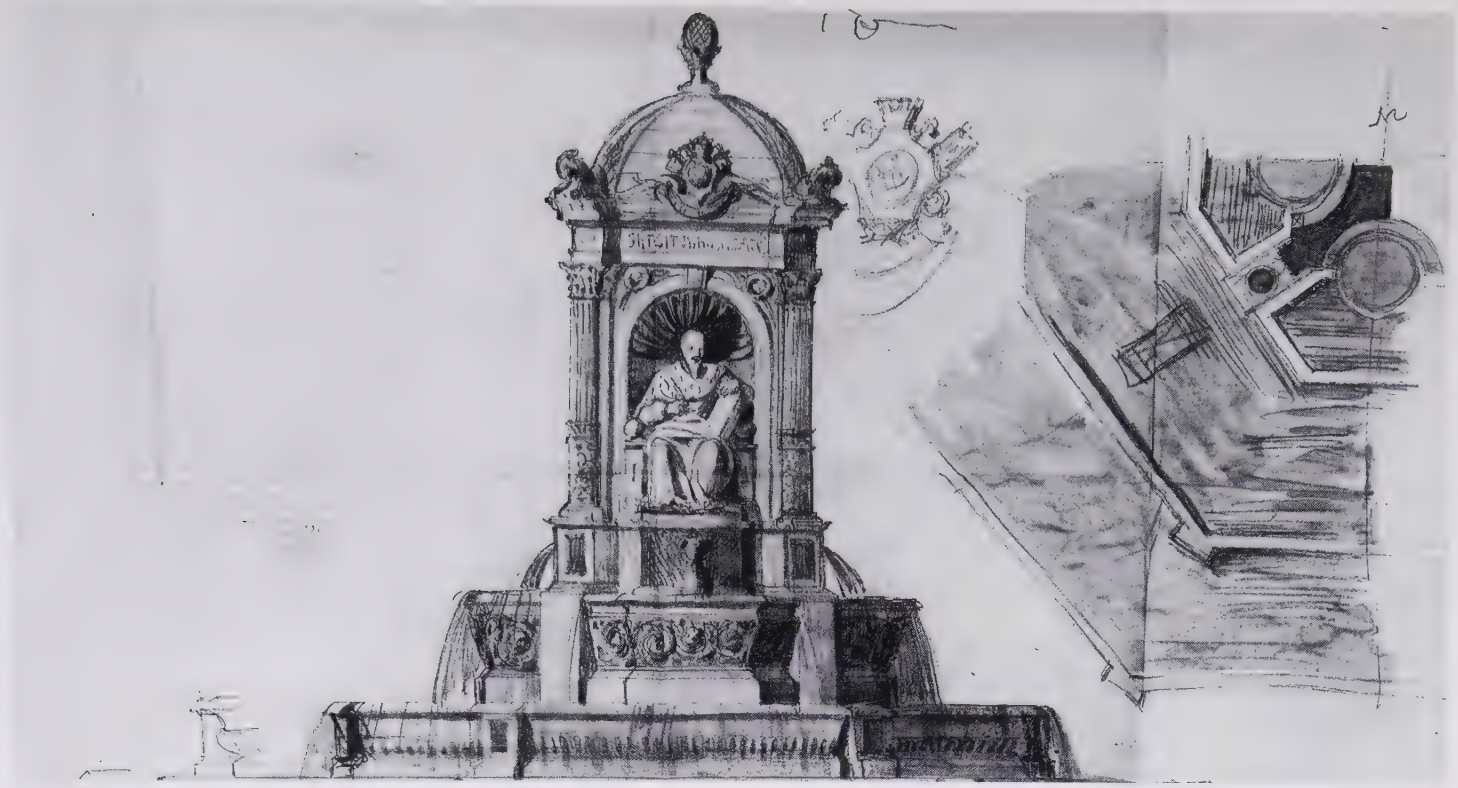
La commande échoie à Visconti et ce n'est pas par hasard. Si Rambuteau le charge d'un édifice hors de sa circonscription de voyer, c'est que, au-delà de l'estime que lui porte le préfet, la notoriété de l'architecte en matière de fontaine est désormais acquise[75]. Il n'est pas impossible que Visconti ait sollicité la commande, car il ne peut ignorer l'attention dont la place Saint-Sulpice est alors l'objet dans les milieux officiels et dont le projet de Gaucher pour la bibliothèque royale (1840)[76] est le symptôme, peut-être même a-t-il voulu, pour faire pièce à son vieil ennemi, imposer sa marque sur le lieu même que celui-ci convoitait.

La nomination de Visconti pose une autre question : à qui s'adresse effectivement le préfet? A l'auteur de la fontaine Louvois ou à celui du monument à Molière? Et partant, que veut la Ville : une grande fontaine isolée ou un monument prééminent, associé le cas échéant, à un point d'eau annexe? La solution retenue est un compromis des deux, une fontaine vraiment monumentale (23 m de haut, 16 m de hauteur), sommée d'un édicule commémoratif, dans une alliance équilibrée où aucun des deux éléments ne l'emporte sur l'autre.

L'évolution du projet n'est pas facile à reconstituer. Les informations sont floues et parfois même contradictoires : les descriptions fournies par l'administration ou la presse, insuffisantes à reconstituer les étapes du projet, les justifications données a posteriori par l'architecte, un dessin non daté ne sont pas de bonnes pièces à conviction. De ce dossier confus, ressortent cependant quelques faits à peu près assurés.

A son habitude, Visconti, une fois arrêtées les grandes lignes de son projet, semble s'y tenir. Dans le détail, cependant, il hésite. L'idée qu'il lance en 1841 n'est pas connue; la description faite par *L'Artiste,* désespérante de banalité, ferait presque penser que Visconti n'a pas encore saisi l'ampleur du problème auquel il doit s'attaquer : *une fontaine avec une vasque élégante et pittoresque dans le style de la Renaissance, plus importante que celle de la rue de Richelieu, dans le goût des œuvres habituelles de Visconti*[76]. Au printemps 1842, en revanche, les formes arrêtées sont manifestement plus en rapport avec la grandeur du lieu : un haut soubassement de bassins octogonaux en gradins sommé d'un édicule sur plan carré creusé de quatre niches et couvert d'une coupole[76]. Sur ce schéma — à travers lequel transparaissent les deux modèles de fontaines monumentales alors admirés par les contemporains, la fontaine des Innocents (version Pajou) tenue depuis la fin du XVIII[e] siècle pour le paradigme de la fontaine urbaine et celle de la place du Château d'eau (1810), la première grande composition hydraulique du Paris du XIX[e] siècle — Visconti travaille une année entière, modifiant à la demande de la municipalité et du Conseil des Bâtiments civils, mais aussi par exigence personnelle le détail des formes et du programme iconographique.

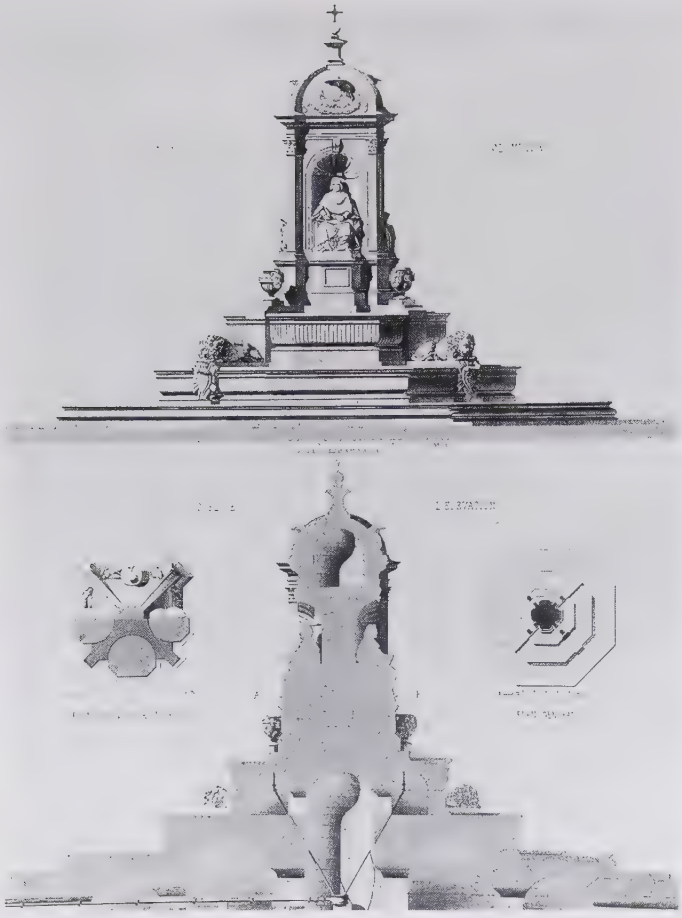
Entre 1842 et 1843, Visconti semble avoir travaillé en parallèle au moins deux projets : l'un avec quatre figures de lions et quatre vases, proche de la fontaine réalisée, et l'autre sans ces accessoires[77]. Ce dernier projet est particulièrement décoré, beaucoup plus que ne le sera la fontaine réalisée : quatre colonnes détachées à fût orné, socles des statues semi-circulaires, rinceaux sur la paroi



des vasques supérieures, chimères et guirlandes en couronnement[78]. Son concurrent, avec lions et vases, était-il lui aussi décoré ou pas ? Autrement dit Visconti a-t-il étudié en même temps deux aspects opposés, l'un sévère, l'autre aimable, de l'édifice, ou bien sa recherche — et la commande — a-t-elle évolué, passant d'une image grandiose et somptueuse à une autre monumentale et austère ? Quel que soit l'historique du choix — par comparaison ou par substitution —, le passage de formes rondes à des formes angulaires (pilastres, socles à pans coupés), de surfaces à enroulements à des surfaces striées, l'abandon d'ornements superflus (niches à cul de four lisse, calottes sans amortissement, écoinçons nus), soulignent le caractère solennel de l'édifice et du lieu.

Une version du projet avec figures de lions et vases est présentée au Conseil des Bâtiments civils en mars 1843[79]. Cette assemblée en général bienveillante à l'égard de Visconti — et à laquelle il appartient depuis alors deux ans — se montre critique. On juge le couronnement manquer de la « gravité » requise, le soubassement disparate, la fontaine trop *encaissée dans les vasques,* les vases mesquins. Mais surtout on estime le projet *trop considérable sous le rapport de l'architecture et pas assez sous le rapport de l'eau.* Etant donnée l'importance et la grandeur de l'édifice qui domine cette place, Rohault, le rapporteur, demande de réduire la masse bâtie, les formes architecturales et d'accentuer la sculpture et les effets d'eau. Pour Caristie, c'est même précisément parce qu'il y a beaucoup d'architecture sur la place qu'il ne faudrait y mettre que de l'eau. Le projet présenté était-il donc si minéral, si différent de ce qu'on connaît ? Faut-il penser que l'esquisse connue, comme la fontaine réalisée, à la fois très architecturées et non dépourvues d'effets d'eau, ont été dessinées après l'examen du Conseil ? Ou Visconti n'a-t-il tenu aucun compte des critiques du Conseil et a-t-il continué à travailler sans changer le schéma primitif ?

Les deux versions connues de la fontaine, l'esquisse et l'édifice — encore une fois reflet de deux projets simultanés et non successifs — témoignent de deux conceptions assez voisines des effets d'eau. L'apport conjugué de l'aqueduc d'Arcueil et de celui de Grenelle a considérablement augmenté les ressources hydrauliques et Visconti dispose désormais de 100 pouces d'eau. Là où Détournelle ne pouvait prétendre qu'à de misérables jets, Visconti déploiera le généreux gâchis de deux nappes, un effet d'eau auquel il avait dû renoncer pour les précédentes fontaines. Au ruissellement continu s'ajoute le miroitement de trois plans d'eau et le jaillissement de jets. A ce point précis du dessin, les deux projets diffèrent. Dans la version sans vase, de quatre mufles placés au milieu du socle des statues sortent autant de forts jets d'eau qui, tombant au centre de la première vasque, lient visuellement l'édicule et la fontaine. La version avec vases, au contraire, marque la distinction entre les deux éléments. Le socle appartient entièrement au monument : quatre cadres portant des inscriptions remplacent



*73. La fontaine Saint-Sulpice gravée par Pfnor. Plans, coupe et élévation.*

les mufles d'animaux. Là finit le monument et commence la fontaine enrichie de quatre grands vases placés bien en évidence sur les piédestaux séparant les vasques supérieures, chacun d'eux crachant deux jets qui font bouillonner la surface de l'eau au moment même où s'écoulant de la vasque elle devient nappe. Ce projet, qui permet d'affirmer *deux parties bien distinctes, le monument religieux et la fontaine*[80], sera finalement retenu.

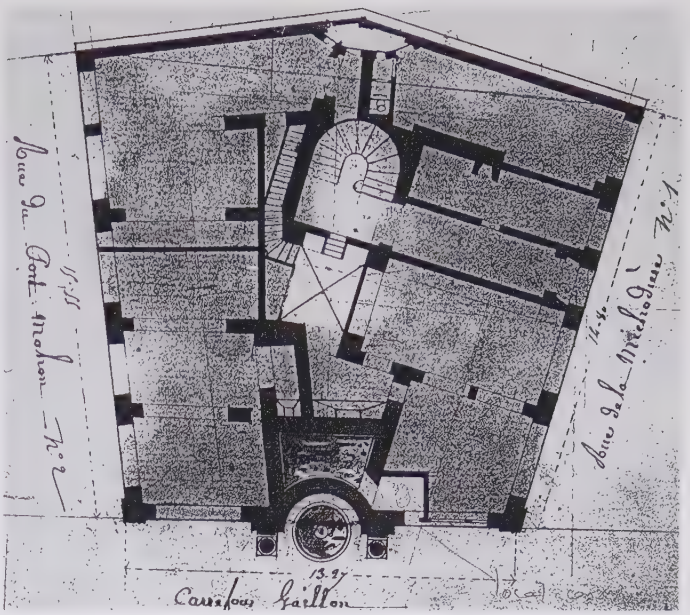
Visconti semble avoir joué un rôle dans le choix du programme iconographique. En accord avec l'esprit austère de la place, bordée par une église et un séminaire, il propose dès le printemps 1842 et soutient en 1843 contre le Conseil des Bâtiments civils, l'idée d'associer à la fontaine un monument religieux[81]. Mais le choix du sujet le préoccupe : après avoir pensé à représenter les Pères de l'Eglise[82], il décide, en juillet 42, une modernisation du programme, et propose les grands orateurs chrétiens du XVII^e^ siècle, persuadé que, plus proches dans le temps, ils rendront l'édifice plus présent aux contemporains[83]; il ergote enfin sur le choix des quatre orateurs retenus : à Bossuet, Massillon et Fénelon il souhaiterait joindre Bourdaloue, *le fondateur de l'éloquence chrétienne.* C'est Fléchier qui sera finalement choisi parce qu'il a sur Bourdaloue l'avantage d'être évêque comme les trois autres[84]. On ignore quand Visconti a pris les bonnes mesures, diamètre et hauteur, de la future fontaine. Mais, à partir de 1843, au moins — date des textes et des plans où elles sont mentionnées — elles sont fixées : pas moins de 20 m de diamètre, pas plus de 25 m. La fontaine réalisée aura 23 m de diamètre, 11,50 m de haut, des dimensions exceptionnelles (qui laissent loin derrière elles les 13,80 m de diamètre et 9 m de haut du projet de Lusson)[85], élevée sur une place plantée, dallée de granit. L'emplacement de la fontaine a été déterminée de la façon la plus simple, en prenant un point à distance égale de l'église et du séminaire, ce qui satisfait aux exigences de symétrie et, d'un point de vue plus prosaïque, laisse un espace suffisant entre la fontaine et la future rue Bonaparte (1847)[86]. La petite fontaine de Détournelle était à 38 m de la façade de Servandoni, celle de Lusson à 33 m; Visconti prend 45 m de recul.

Le déroulement de l'affaire semblait ne devoir poser aucune difficulté : un commanditaire bienveillant, un entrepreneur que Louis-Tullius connaît bien[87], des artistes réputés — les sculpteurs Lannot, Desprez, Fouquier et Feucherre[88], le sculpteur d'ornement Derre, qui a tra-

*77. La fontaine Saint-Sulpice en 1991.*

vaillé à la fontaine Gaillon et exécutera ici les lions à la plus grande satisfaction de Visconti —, un financement assuré par la Ville et l'Etat[89]. Et cependant, jamais l'architecte n'a connu chantier plus difficile. Accepté au printemps 1843, la construction de la fontaine a duré cinq ans, de l'été 1843[90] à l'été 1848, interrompue plusieurs fois pour des raisons diverses. Pour cet énorme édifice reposant sur d'impressionnantes fondations, la pierre a failli manquer[91]. Vivenel, le bon entrepreneur de la fontaine Molière, à peine celle-ci achevée et la fontaine Saint-Sulpice commencée, est emprisonné pour dettes[92]. Visconti, surchargé de travail, pressé de faire avancer le chantier, convaincu qu'une œuvre se modifie sur place, en cours de réalisation quand on peut prendre la mesure de ce qu'on a projeté, décide de changements sans autorisation, fournit à l'administration des dossiers bâclés, des dessins imprécis[93]. La municipalité s'agace. En août 1844, l'agence des travaux, ouverte et dirigée par Clerget depuis le 30 juin 1843, est fermée[94]; la fontaine ne s'élève alors pas au-dessus des fondations, exposées depuis trois ans aux intempéries, ce que l'administration reproche à l'architecte sur un ton péremptoire auquel Visconti n'était pas habitué[95]. L'agence des travaux est réouverte en juin 1844, mais les travaux piétinent. Ce chantier éternel, sujet de plaisanteries, pèse manifestement à Visconti[96]. L'édifice, enfin achevé au début de l'été 1848[97], est inauguré presque à la sauvette; la République a alors d'autre chose à faire que de célébrer une réalisation d'un régime honni. La critique, si enthousiaste des projets présentés en 1842/43, se renfrogne, boude ce monument qui *ressemble à tout ce que l'on voudra, à une vaste chaire, à un mausolée, à tout enfin, excepté à une fontaine*[98]. La recherche à laquelle s'est livré Visconti pour accorder, par allusions fines, le style de la fontaine à celui de l'église, n'intéresse pas. Les contemporains sont surtout frappés par la masse, par la transformation de l'espace alentour. Cette énorme fontaine achevée, on réalise enfin que, plus jamais, on ne pourra regarder la façade de Saint-Sulpice comme on avait pu le faire depuis vingt-huit ans, et pour la première fois depuis la construction de l'église, avec le recul nécessaire, sans premier plan[99].

Le modeste programme de la fontaine urbaine plait à Visconti. Il le délasse de la complexité, de la difficulté des autres grandes commandes publiques, lui apporte un plaisir profond; preuve en est le soin qu'il met à réaliser ces petits chantiers et l'attention qu'il leur porte, une fois ceux-ci achevés. Ses fontaines sont ses filles, elles lui sont chères : à peine terminées, il va les revoir, les admire, les défend contre l'indifférence ou le vandalisme[100]. Elles sont sa gloire et ses meilleurs moyens de défense si on l'attaque[101]. Mais elles sont aussi pour lui la meilleure manière — la plus rapide et la moins contestée — de façonner à sa guise des points clés de la capitale, d'y apporter durablement la marque tangible de son talent.




*41. Plan de la fontaine Gaillon et de l'immeuble Viault vers 1840.*

NOTES

1. Léon Visconti, éd. *Fontaines monumentales construites à Paris et projetées pour Bordeaux par Ludovic Visconti...* Ouvrage dédié à l'Empereur Napoléon III. Paris, Firmin Didot, 1860, texte et XIV pl. gravées par R. Pfnor.
2. Les travaux, commencés peut-être en 1824 (R. Middleton et D. Watkin *(Architettura moderna,* Milan, 1977, p. 447), s'achèvent en 1828 (L. Visconti, *Fontaines... op. cit.*). L'inscription apposée sur le monument en 1972 a retenu la date de 1827.
3. L'adjudication du 10 nov. 1821 (enregistrée le 15 nov. 1821) rend le notaire Pierre-Amable Viault propriétaire de la parcelle d'angle et de sa voisine; il le reste jusqu'à sa mort, le 29 déc. 1840 (*Arch. Seine,* DQ/18 235).
4. La fontaine aurait coûté 32 876, 72 F, chiffre cité dans L. Visconti, *Fontaines... op. cit.,* et dans le brouillon de la notice (*Fonds du Périer de Larsan*).
5. Si l'on interprète bien les passages rayés de l'*Autobiographie*. Ceci expliquerait pourquoi Visconti, dans la notice publiée (*Fontaines...*) et son brouillon (*Fonds du Périer de Larsan*), fait de l'entrepreneur Callou, le promoteur de l'affaire.
6. *Autobiographie*. Visconti a peut-être construit aussi l'immeuble mitoyen, également propriété de Viault; les façades des deux immeubles sont sans rapport mais leurs cours sont, au moins en plan, composées comme un ensemble (cf. plans Vasserot par parcelle, *Arch. nat.* F/31 8, pièces 217 et 218).
7. A.-Ch. Quatremère de Quincy, *Encyclopédie méthodique. Architecture*, Paris, t. II, 1801 (an IX), p. 411.
8. Le château d'eau, la pièce essentielle du dispositif, a disparu mais sa maçonnerie et l'escalier qui permet d'accéder aux différents niveaux demeurent. La cuvette, pour la distribution de l'eau aux concessionnaires (détail A de la planche II des *Fontaines... op. cit.*,) était placée au 3e niveau, au-dessus du réservoir, éclairée par la grande baie au centre de la façade.

*44 et 45. La fontaine Gaillon, table de couronnement avant et après la restauration de 1971.*

9. Le puisage de l'eau, désormais indépendant de la fontaine, est assuré par deux bornes-fontaines placées au bord du trottoir et liées à des candélabres, cf. *Fonds du Périer de Larsan*, dossier fontaine Louvois, lettre de Visconti à Rambuteau, 23 sept. 1834, et dossier fontaine Molière, lettre de Visconti au préfet, 19 sept. 1842, mentionnant la présence dans les ateliers du fondeur Calla du piédestal des candélabres de la fontaine Gaillon.
10. Les colonnes, à fût lisse, sont représentées à fût cannelé sur la gravure de Pfnor (pl. I des *Fontaines,... op. cit.*).
11. Avec une vasque de 3 m de diamètre, la fontaine Gaillon est très en dessous des normes alors définies pour les fontaines monumentales à Paris : en effet, vers 1825, le gouvernement projette l'installation dans la capitale de fontaines à vasques de granit d'un diamètre variant de 15 à 25 pieds (4,80 à 8 m) (*Arch. nat.* F 13, 739, dossier Nouvelles fontaines).
12. L. Visconti, *Fontaines... op. cit.*, notice Gaillon.
13. La qualité de la sculpture ne peut plus se juger plus qu'au décor du cul-de-four de la niche et des écoinçons, seules parties de la fontaine à avoir échappé aux restaurations drastiques de 1971 (changement de la vasque, des piédouches, des sculptures de l'attique, réparations de la jambe et de la chevelure du putto, Michel Oberdoerffer, architecte, Faust Santelli sculpteur praticien).
14. P. Féraud, « Constant-Dufeux. Notice nécrologique », *Revue générale de l'architecture et des travaux publics*, t. 29, 1872, col. 84.
15. Les deux dessins connus de la fontaine Gaillon — en tous points semblables — sont signés de la main de Visconti (*Musée Carnavalet*, géométral, plume et lavis, 0,695 *Centre canadien d'architecture*, géométral, plume et lavis, 0,697 × 0,487, signé et daté: Visconti architecte, 1831 (ce dessin pourrait être celui que Visconti exposa au Salon de 1831). Les gravures quasi contemporaines de la fontaine publiées par J.-Ch. Kraft et Fr. Thiollet (*Choix des plus jolies maisons de Paris...*, Paris, 1838, pl. 30) et par Normand (*Paris moderne*, 2e partie, Paris, 1843, pl. 80) mentionnent également le nom de l'architecte.
    Le dessin exposé au Salon est loué par *L'Artiste* (t. 2, 1831, p. 37); huit ans plus tard, l'inauguration de la fontaine Louvois offre au journal l'occasion de réitérer ses éloges (*ibid.*, t. 19, 1839, p. 201). A.-L. Lusson. (*Projets de trente fontaines pour l'embellissement de la ville de Paris...*, Paris, 1835, p. 15) cite la fontaine de Gaillon parmi les plus remarquables de celles récemment réédifiées. Cf. aussi F. Pigeory. *Les monuments de Paris*, Paris, 1847, p. 573) Lance (*Dictionnaire des architectes...*, Paris, 1872, II, p. 335) juge la fontaine Gaillon une des meilleures réalisations de Visconti. Les grilles et les candélabres sont presque immédiatement gravés en Angleterre (*Fonds du Périer de Larsan*, dossier Gaillon, Lettre de Francisque Michel à L. Visconti, 30 sept. 1836). Hittorff est un des seuls, semble-t'il, à passer Gaillon sous silence, comme s'il en refusait la paternité à Visconti (*Inauguration du monument élevé à la mémoire de L. Visconti au cimetière de l'Est le jeudi 29 décembre 1859. Discours de M. Hittorff...*).
16. Combette et Derre, sculpteurs d'ornement; le sculpteur Georges Jacquot (Nancy 1794 - Paris, 1874), (orthographié Jacquet dans *Fontaines... op. cit.*), Grand Prix en 1820, il revient juste de Rome quand Visconti lui demande sa collaboration.
17. Fr. Macé de l'Epinay, « La chapelle expiatoire du duc de Berry », *Bull. de la Soc. de l'Art français*, 1973, p. 295-3... Contrairement à ce qu'on pensait récemment (J.-P. Babelon, « L.T.J. Visconti et le Louvre », *Il se rendit en Italie. Etudes offertes à André Chastel...* Paris, 1987, p. 619), Visconti n'a pas été chargé de la construction de la chapelle en tant que voyer du 2e arrt. En revanche, pour une raison non encore explicitée, il en a surveillé la démolition, commencée le 15 oct. 1834 et terminée le 15 janv. 1836. (*Autobiographie*, corroborée par les plans signés Visconti et Labouret, *Arch. nat.* Va, album CXV, 1-7).

18. Dans la notice sur la fontaine Louvois (*Fontaines... op. cit.*), Visconti se présente comme l'architecte de l'arrondissement.

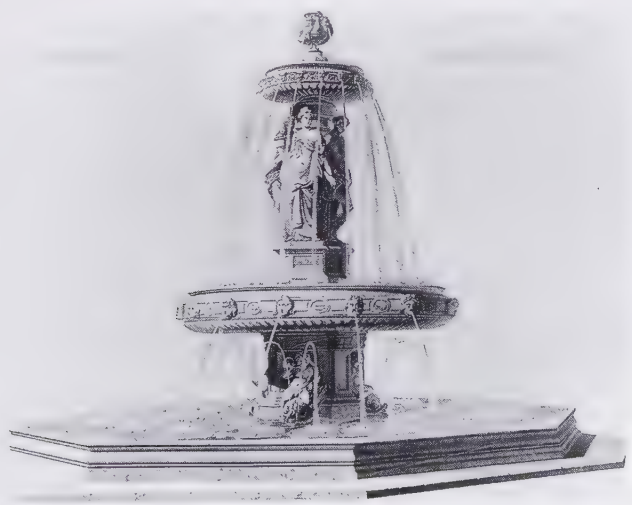
19. Cf. la proposition contemporaine de Chateaubriant pour la place de la Concorde, qu'il rebaptise Louis XV : une immense fontaine aux eaux perpétuelles « indiquant assez ce que je veux laver » (*L'Artiste,* 1831, I, p. 133).

20. Dans une lettre au comte de Rambuteau, datée du 23 sept. 1834, les propriétaires riverains de la place présentent le projet de fontaine : « Nous venons vous supplier, M. le comte, d'ordonner que au centre de cette place soit établi un square entouré d'une grille et dont le centre soit orné d'une fontaine élégante; aux angles de la grille on pourrait placer quatre candélabres dont la base ferait l'office de borne-fontaines telle que ceux de la place Gaillon. Ce projet aurait le double avantage d'assainir et d'embellir le quartier et son exécution nous préserverait pour toujours de la crainte de voir l'emplacement du monument détruit recevoir par la suite quelque destination moins heureuse ». (*Fonds du Périer de Larsan*). Faut-il penser que Visconti s'est emparé de l'idée pour la magnifier? En tout cas, il semble difficile de croire qu'il ait pu laisser parvenir à Rambuteau un texte si plat.

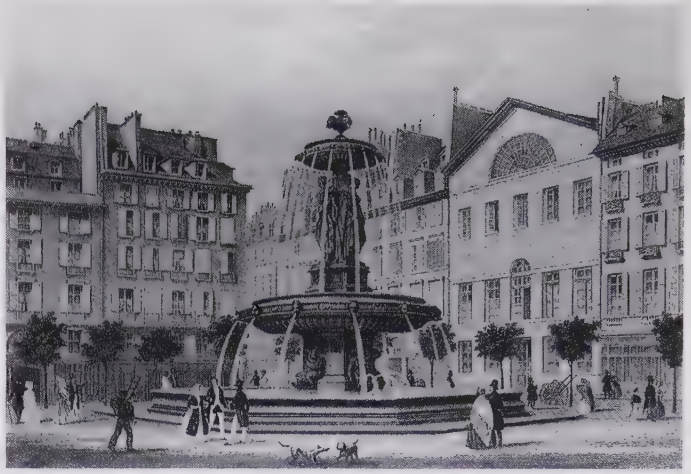
21. *Autobiographie.* Visconti a travaillé l'idée d'une mise en scène urbaine de la fontaine, jusqu'à prévoir, pour mieux la mettre en valeur, le percement d'une rue de l'autre côté de la rue de Richelieu dans l'axe de la fontaine (cf. le projet de reconstruction de la Bibliothèque nationale, 1836, *Fonds du Périer de Larsan*).

22. *Autobiographie. Fonds du Périer de Larsan,* tableaux sd. donnant le détail des contributions par propriétaires, 12 mai 1835 convocation des propriétaires riverains à la mairie, 5 juin 1835 schéma de financement de la main de Visconti, liste des souscripteurs éventuels, juillet-octobre 1835 correspondance avec les propriétaires. L'intérêt des propriétaires pour la fontaine ne s'est pas démenti pendant les travaux; ils rendent visite au fondeur et au sculpteur, surveillent de près l'état du chantier (lettre à Visconti, 29 sept. 1836. *Fonds du Périer de Larsan*).

23. *Autobiographie.* Rambuteau appuiera Visconti jusqu'à obtenir l'assentiment royal : cf. la lettre d'un membre du Cabinet du Roi, datée du 17 déc. 1835: « Vous m'avez envoyé le projet de fontaine qui doit être exécuté sur la place de l'ancien opéra et, comme vous le désiriez, je me suis empressé de le mettre sous les yeux du ROI. SM trouve de monument fort beau; Elle me permet de vous le dire en me chargeant de vous faire repasser le dessin et (...) de vous remercier de sa part de cette communication. » (*BHVP.* Ms 34. fol. 2).



*51. La fontaine Louvois gravée par Pfnor.*



*53. La fontaine Louvois gravure d'après un daguerréotype vers 1840.*

24. En mai 1835, le coût est estimé 93 000 F, près de trois fois le prix de la fontaine Gaillon, réduit à 53 400 en juillet 1835; en mars 1836 il atteint 73 844 dont 20 000 souscrits par les propriétaires et 33 000 accordés par la Ville (*Fonds du Périer de Larsan*). A son achèvement, la fontaine aura coûté 115 286 (*Fontaines...*), soit 28 % de dépassement par rapport aux prévisions initiales.

25. Le projet, présenté une première fois au Conseil des Bâtiments civils, le 14 novembre 1835 (*Arch. nat.* F21* 2532, dos. 548, pp. 10-11) est réexaminé dans sa version corrigée, le 15 mars 1836 (F 21* 2532, dos. 128, p. 116). Le Conseil émet quelques réserves sur le dessin et le choix des matériaux, eu égard au faible débit d'eau, mais le ton du rapport est d'une révérence inhabituelle. Biet, le rapporteur, « déclare qu'entre les mains d'un artiste de talent comme M. Visconti, l'un et l'autre parti est susceptible d'un bon effet (et se) déterminerai(t) ...à adopter celui pour lequel (Visconti) aura de la prédilection, persuadé qu'un artiste de mérite ne réussit jamais mieux que lorsqu'il se dirige d'après sa propre impulsion ». Le procès-verbal du rapport de mars 36 ne donne pas les raisons du choix final. La fontaine Louvois est la seule des quatre fontaines de Visconti à figurer dans le recueil de Ch. Gourlier, *Choix d'édifices publics projettés et construits en France depuis le commencement du XIXe siècle,* Paris, t. II, 1848, pl. 259.

26. Le *Fonds du Périer de Larsan* permet de reconstituer l'essentiel du déroulement du chantier, donne les noms des protagonistes : outre le fondeur Calla ( voir note 38), la maçonnerie est confiée à Labouret, qui a procédé à la démolition de la chapelle, la marbrerie à Novion, la serrurerie à Fichet, la charpente à Roze, la peinture à Mantrot (?), les bâches protectrices autour de l'édicule sont fournies par Beloir, le bitume du bassin appliqué par Coignet. Guillemot et Félix Hazard ont inspecté les travaux. Emery, ingénieur en chef du service municipal des eaux, surveille attentivement le chantier et donne d'utiles conseils (voir note 39). Le sol, rendu meuble par les démolitions de la chapelle, a nécessité la construction de huit contreforts presque immédiatement après l'achèvement des fondations du noyau et du mur extérieur du bassin reçevant la retombée de la voûte (*Fonds du Périer de Larsan,* rapport de Visconti au préfet, 16 juil. 1840). Les travaux commencent dans l'hiver 36 (pose de la première pierre, janvier 1836, *L'Artiste,* t. 11, 1836, p. 119), apparemment avant que toutes les questions administratives n'aient été réglées, puisque la cession du terrain par l'Etat à la Ville date du 7 mai 1836, l'approbation ministérielle du 25 août, l'arrêté préfectoral décidant de la construction du 12 sept. A cette époque, les riverains font remarquer à Visconti que les travaux s'endorment. Les marbres

sont livrés en août 36 au moment où l'on érige le bassin (*L'Artiste,* t. 11, 1836, p. 220 : au milieu de l'été, les fondations sont terminées); en sept. 1837, le moulage des vasques est achevé, en nov., celui des figures. En avril 1839, on engage le fontainier, sa soumission est acceptée en juillet. Un rapport de Visconti au préfet (16 juil. 1840) justifiant point par point les raisons du dépassement aide à comprendre l'évolution du projet et les détails de la marche du chantier.

27. Visconti possède l'ouvrage de A.-L. Lusson, *Projets de trente fontaines... op. cit.* qui figure au catalogue de la vente après décès de l'architecte. Pour Lusson (p. V), les « fontaines jaillissantes à vasques (ont) l'aspect le plus agréable, qui annoncent le mieux l'objet de leur destination et sans trop grande déperdition de fluide, produisent le plus d'effet ».

28. *Autobiographie.*

29. On ne connaît pas les mesures du projet VI/4 cité note 31, qui est sans échelle; celles des projets soumis au Conseil sont proches de celles de la fontaine réalisée : 12 m de diamètre, 10 m de haut.

30. *Arch. nat.*, F 21/1902, 3266, projet présenté au Conseil le 14-11-1835, plan *id.* ,3271, projet présenté le 3-3-1836, plan; les élévations ont disparu des deux dossiers. Deux dessins perspectifs aquarellés, à peu près contemporains de l'achèvement de l'œuvre et presque identiques, sont conservés, l'un au musée Carnavalet (ni signé ni daté, Inv. D 08086 point de vue pris de la droite), l'autre par la Galerie de Bayser (ancienne collection Rambuteau 75,5 cm de diam. point de vue de face, plan de fondation et du bassin, signé Bouchet).

31. *Fonds du Périer de Larsan.* Projet VI/4, à deux bassins circulaires, une vasque et bouillon sommital. Dessin sans titre, ni signé ni daté, élévation et plan sans rapport avec elle, mine de plomb sur calque.

32. Pour la cohérence de la représentation, on a substitué au mâle fleuve Rhône la féminine rivière de Saône. La disposition des Fleuves autour du fût est fonction de la hiérarchie des rues entourant la place : la Seine est face à la rue Richelieu. Le projet à 4 figures assises et 4 debout décrit par *L'Artiste,* t. 10, 1835, p. 244. *idem,* t. 17, 1839, p. 79, est alors abandonné depuis longtemps et la fontaine, sous sa forme définitive, est bien près d'être inaugurée.

33. « De ce vase sortira l'eau de manière à résonner comme s'il (sic) était dans une cloche de cristal » (Description sd, brouillon de la main de Visconti, *Fonds du Périer de Larsan*). Pour Visconti, la fontaine n'est pas donc seulement effet d'eau, elle est aussi source de bruits raffinés.

34. *Fonds du Périer de Larsan.* Note de la Préfecture sur la hauteur d'eau disponible, oct. 1835. Visconti suggère à la Ville de supprimer plusieurs fontaines du quartier pour renforcer l'alimentation de la future fontaine, qui restera toujours faible : 30 pouces d'eau lui sont accordés contre 100 pouces à la fontaine St-Sulpice et 800 pouces à celles de la Concorde.

35. *Autobiographie.*

36. Sur la réutilisation des matériaux, voir l'*Autobiographie* et *Fonds du Périer de Larsan.*

37. Le heurt de tons entre parties portantes claires et parties portées foncées est relevé par la critique contemporaine (« Fontaine place Louvois », *L'Artiste,* t. 19, 1839, p. 201). Visconti ne semble pas avoir eu immédiatement conscience des inconvénients esthétiques de la fonte; il pensait lui laisser sa couleur. Mais les travaux terminés, la fonte nue lui est apparue si triste qu'il décida de le masquer sous trois couches de peinture. (*Fonds du Périer de Larsan,* Rapport de Visconti au préfet, justification du dépassement de crédit, 16 juil. 1840). En 1859, pour améliorer son aspect et la protéger, la fontaine est démontée et les pièces de fonte revêtues d'une couche de cuivre par galvanoplastie (procédé Oury); cette patine « vert antique », si éloignée du ton « bronze florentin » attendu, ne satisfait pas la critique (A. Darcel, « La fontaine de la place Louvois », *Gazette des Beaux-Arts,* II, 1859, pp. 187-189). La fontaine est aujourd'hui barbouillée d'une couleur marron clair irisé particulièrement laid.

38. Visconti travaille avec Christophe-François Calla (1802-1884), qui succède à son père en 1835 et exécutera, après la fontaine Louvois, les candélabres et grilles de St-Vincent-de-Paul et la charpente de la bibliothèque Ste-Geneviève. Sur Calla père voir : A.-L. Lusson, *Projets de trente fontaines,... op. cit.,* p. IV; sur Calla fils, voir J. Gaudry, *Notice sur Ch. Fr. Calla,* extr. des *Mém. de la Soc. des ingénieurs civils,* 1884, qui mentionne longuement les rapports professionnels et amicaux de Calla et d'Hittorff, mais ne dit rien de Visconti; il cite distraitement la fontaine Louvois, attribuant les statues à Pradier (p. 9).

39. Le travail de Calla, estimé à 33 000 F, reviendra à 32 172 F, sans compter le supplément pour la colonne de fonte du piédestal central, indispensable raidisseur de la colonne de marbre initialement prévue, rajoutée sur les conseils de l'ingénieur Emery (*Fonds du Périer de Larsan,* Rapport de Visconti au préfet, 16 juil. 1840). Calla a sans doute fondu aussi les candélabres de la place, voir note 9.

40. Ch. Gourlier, *Choix... op. cit.,* p. 32, note.

41. Jules Klagmann (1810-1867) que Visconti appelle Klalheimer dans l'*Autobiographie.* L'éviction de Jean-Jacques Feucherre (1807-1852) est attestée par l'*Autobiographie,* p. 00, et par deux lettres pathétiques de l'artiste. L'une, sans date, est la copie de la lettre que le sculpteur a adressée au ministre : « J'ai appris que Mr. Klagmann devait faire les sculptures de la fontaine de la bibliothèque. Ce travail m'avait été promis il y a six mois par Mr. Visconti. J'avais médité et composé mon sujet. je m'étais bercé de cette espérance... Il est douloureux et pénible pour moi de voir passer en d'autres mains un ouvrage aussi important et qui suffirait à la gloire de deux artistes... [Je demande] de présenter une esquisse et de juger si ma réclamation est juste ». L'autre, datée du 21-12-1835, est adressée à Visconti : « ...Si vous le jugez à propos, je me contenterai même de la moitié du travail. Mr. Klagmann étant mon élève, je crois qu'il n'y aurait pas assez de différences dans le stile pour que cela puisse nuire à l'ensemble du monument.... Il serait très profitable pour l'art d'établir une lutte entre deux jeunes artistes qui feraient tous leurs efforts pour se surpasser". (*Fonds du Périer de Larsan*). Un lapsus cruel de *L'Artiste* (« Fontaine... », *cit.*, t. 19, 1839, p. 201) donne Feucherre comme auteur des « trois (sic) belles dames drapées... sans personnalité, sans signification ».

42. *Autobiographie.* Le chroniqueur de l'*Echo français* (n° 322, 1839) juge que Klagmann a fait « une nature fatiguée... Ces rivières étalent des formes défectueuses et apprauvries ».

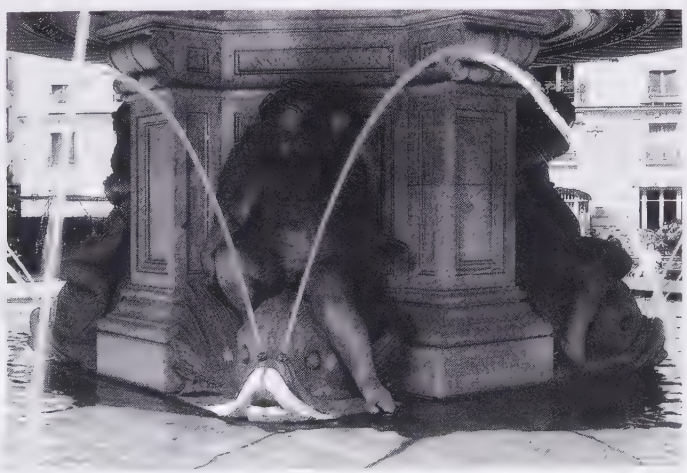
43. Lettre de Klagmann à Visconti (*Fonds du Périer de Larsan*).
« Paris, 28 octobre 1884
Monsieur,
je cherche à me rendre compte par quelles causes mes actes ou mes paroles ont pu donner les bruits si fâcheux qui vous sont revenus chez Mr. Cavé et je ne trouve point. En ma qualité d'artiste, je crois avoir comme tout autre l'amour propre de mon art puisque sans cela il n'y a pas d'artiste mais c'est une qualité (?) ou un vice contre lequel j'ai pour principe de me tenir continuellement en garde et, ainsi, si dans quelques circonstances il m'a fallu faire exibition de mes états de service, si j'ai nécessairement parlé travail que j'ai fait sous vos ordres, je déclare ne l'avoir jamais fait que dans les proportions les plus convenables, et si j'ai pu me vanter d'une chose c'est de m'être identifié de toutes les forces de mon intelligence au style, proportions, forme de profils

non seulement matérielles de mes dessins mais encore de l'esprit de vos dessins. Je désire que vous vous rapelliez un fait. Un jour, un jeune homme inconnu que vous aviez bien voulu choisir entre (1v°) plusieurs pour ce travail. Je craignais que vous ne doutiez de mon savoir faire (les travaux étaient alors fort avancés[?]), j'ai employé ma rhétorique à vous persuader que si mon travail manquait de quelques qualités statuaires qui pourraient se trouver dans les figures de telles fontaines en exécution, alors j'avais la conviction de ne point avoir compromis votre œuvre dans le sens des rapports nécessaires à l'harmonie de l'ensemble.
Voilà quelles ont pu être toujours, et sans dévier, mes seules prétentions et je pense qu'elles sont plutôt un témoignage de bonne foi que de vanité accaparente. J'ai toujours tenu à cette part et je la trouve suffisament belle. J'ai tâché de faire le plus possible mes preuves de talent et de science de mon art en travaillant à l'œuvre de Mr. Visconti comme j'ai fait en exécutant des sculptures, pour Fontainebleau selon les dessins, ordres et direction de Mr. Dubreuil sans que je sois le moins du monde l'auteur des restaurations de Fontainebleau, comme j'ai fait des sculptures au Luxembourg sous Mr. de Gisors sans être le créateur des nouveaux bâtiments du palais, comme j'ai fait la sculpture de la fontaine de Monsieur Visconti selon les dessins (f° 2r°), ordres et contrôle de Mr. Visconti, le tout sous l'impression d'une seule pensée celle de faire mon devoir en concourant de toutes mes forces au bien et à l'ensemble du travail auquel j'étais apelé à prendre part et convaincu qu'en agissant ainsi je ne pouvais faire mieux pour le soin de ma réputation d'artiste et mon bien-être matériel. S'il a pu arriver que des amis, ou artistes, ou personnes me voulant du bien aient exalté mon mérite dans ce travail outre mesure et de façon à prêter le flanc à de malignes interprétations qui vous soient défavorables, je n'ai jamais fait aucun cas rien qui ait pu donner lieu à cette erreur contre laquelle je proteste et averti par ce qui arrive, je mettrai, je vous le promets tous mes soins en toute occasion pour rectifier cette fâcheuse erreur ne fesant en cela qu'un bien simple acte de devoir et de probité.

Veuillez agréer, Monsieur, l'assurance de dévouement bien sincère de votre serviteur. T. D. Jules Klagmann
Feuillet joint :
Je mets ci-joint une lettre que j'adresse à un de mes amis résidant à Nismes pour lui réclamer une autre lettre envoyée dans les commencements de cette année pour une affaire de fontaine aussi dont je vous ai parlé vous ayant communiqué ce que cet ami me mandait. Le conseil municipal de Nismes voulait une fontaine façon de celle place de Louvois. Quelques personnes avaient fait à ce qu'il paraît des ouvertures à Mr. Calla. Cet ami m'écrivit à moi. Je lui ai répondu que je n'était ni maître ni auteur d'œuvre. en somme que si l'on désirait dans ce pays une fontaine façon Visconti, il fallait s'adresser à Mr. Visconti et que les choses une fois en pourparlers je présenterai ma suplique de sculpture. Depuis, la ville de Nismes a fait l'objet d'un concours [1844] auquel, par parenthèse, Léon Feuchère à (sic) pris part. Je vous serai bien obligé de faire mettre cette lettre à la poste. pardonnez-moi si je réclame ce service de votre bonté. »
Après la mort de Visconti, Klagmann a habilement su tirer parti du modèle de « fontaine à la Visconti », comme le prouvent la fontaine St-Jean de Melun (1864) et celle élevée à l'entrée de l'Exposition universelle de 1867.

44. Le *Musée Carnavalet* possède quatre projets de fontaine attribués à Visconti, peut-être des études pour la fontaine de Bordeaux qui reprennent le thème de la fontaine Louvois. (2 aquarelles, 0,670 x 1,03 côte E 18239 et 18240, 1 aquarelle 0,60 x 0,85 côte E 18238 et un dessin à la mine de plomb sur papier calque 0,640 x 0,850 côte E 18241).

45. La fontaine a moins surpris la critique par ses eaux jaillissantes, désormais banales (« Les fontaines de Paris », *Le Magasin pittoresque,* VIII, 1840, p. 5) que par sa taille (« La fontaine... », *cit., L'Artiste,* t. 19, 1839, p. 201); vingt ans plus tard, c'est la qualité de son dessin qui trouve d'ardents admirateurs et défenseurs (A. Darcel, « La fontaine... » *cité, G.B.A.,* 1859).



*Base de la fontaine Louvois.*

*64, 63 et 62 bis. Projets pour la fontaine Molière.*

46. Comme à la fontaine Gaillon, les candélabres-bornes sont prévus dès l'origine. (*Fonds du Périer de Larsan,* lettre des riverains à Rambuteau, 23 sept. 1834). Le motif est à la mode; on le retrouve à la fontaine de Boigne à Chambéry.

47. *Autobiographie*. Le crédit ouvert par la Ville est de 41 300 F (*Arch. nat.* F 21* 2533, dos. 466, p. 226-227), à peine plus que pour la fontaine Gaillon, dix ans plus tôt.

48. *Autobiographie*. Qui rend hommage au rôle joué dans cette affaire par le sociétaire de la Comédie française Régnier et de l'historien Taschereaux. Sur la composition de la commission et sur le choix d'un emplacement où élever la statue, voir *Arch. nat.* F/21 575, J. Taschereaux, *Histoire de la vie et des ouvrages de Molière,* 3e éd. rev. et augm., Paris, 1844, pp. 270-274. J. de Caso (dans *Statues de chair. Sculptures de James Pradier, 1790-1852*. Catalogue de l'exposition..., Genève, Paris, 1986, pp. 194-196) donne un bon résumé de la querelle sur le choix de l'emplacement de la statue.

49. La fontaine Molière comblait ainsi ce chroniqueur anonyme qui, trois ans plus tôt, réclamait des fontaines publiques rappellant le souvenir des grands hommes : « Elles auraient ainsi une double utilité, parler non seulement aux yeux mais à l'esprit. Les figures de Naïades n'ont rien à apprendre ». (*L'Artiste,* t. 9, 1835, p. 280). Le *Journal des artistes* jubile : « Le sot préjugé est vaincu, les places publiques cessent enfin d'appartenir exclusivement aux rois » (XIIe a., Ie vol., 17 juin 1838, p. 350.)

50. Aux 40 000 F alloués par la Ville s'ajoutent les 40 000 F de la souscription nationale, une somme ridicule comparée à celle collectée pour le monument pour le duc de Berry : plus de 980 000 F (F. Macé de l'Epinay, « La chapelle expiatoire » ...*cit.*); pour le monument à Molière, le roi souscrit pour 1 500 F, le banquier Lafitte pour 200 F, Visconti pour 100 F (*Fonds du Périer de Larsan*). Beaucoup souscrivent pour 15 ou 20 F comme les élèves du Conservatoire (*B.H.V.P.*, ms 1212. Liste d'une souscription pour l'érection d'un monument à Molière par les élèves du Conservatoire). Sur le financement du monument, le *Journal des artistes* (XIIe année, 2e vol., n° 27, 30 déc. 1838, p. 404-405) donne une information déformée : « La Ville tient à ce que le monument soit situé à l'angle... des (deux) rues...; elle tient surtout à ce qu'une fontaine soit placée à sa base et pour preuve que son désir est bien réel, elle monte 50 000 F qu'elle est prête à ajouter aux 40 que la France a déjà soldé. Avec 90 000, on peut faire quelque chose de fort beau ».

51. *Fonds du Périer de Larsan*. Note ms de 4 feuillets, sd., et *Autobiographie*. Les avis des contemporains sont partagés sur l'adéquation du monument au lieu. Pour ne pas perdre la subvention promise par la Ville, les sociétaires du Théâtre français se tiennent coits. Vitet trouve l'emplacement parfait; une bonne partie de la presse dénoncera l'hypocrisie du choix du lieu.

52. *Arch. nat.* F/21 575, pour l'historique des négociations entre la Ville et l'Etat; un rapport persuasif de Vitet emporte l'adhésion de la Chambre, le 4 fév. 1840 (*Le Moniteur universel,* n° 35); le

20 mars 1840, l'Etat accorde 100 000 F pour l'édification de la fontaine et l'achat de la maison à détruire, estimée 50 000 F. Sur les avis du Conseil voir *Arch. nat.*, F 21* 2535, dos. 2, p. 1-2 rapport du 19 août 1839 et dos. 624, pp. 431-432 , rapport du 13 oct. 1840 où, après une discussion à laquelle participe Visconti, le Conseil conclut à la nécessité d'acquérir la maison à laquelle la fontaine est adossée, de la démolir et d'en reconstruire une nouvelle « tenant à l'architecture de la fontaine ».

53. Les exigences du Conseil des Bâtiments civils sur l'alignement, sur les détails de traitement du monument et l'élévation de la maison sont longuement discutées et réfutées par Visconti dans un rapport au préfet, daté du 17 novembre 1840 (*Fonds du Périer de Larsan*). L'architecte se plaint de l'impossibilité de dialogue avec le rapporteur, Rohault de Fleury, du temps mis par le Conseil a examiné le projet. *L'Artiste,* très hostile au Conseil, prend fait et cause pour Visconti (« Chronique des Beaux-Arts », 21, 1840, pp. 341-342).

54. *Statues de chair,... cité,* p. 196. Gabriel-Bernard Seurre (1795-1867). Le cabinet des dessins du Musée du Louvre conserve une de ses études à la mine de plomb pour la statue de Molière. Sur James Pradier (1790-1852) et ses maquettes pour les deux Comédies, voir l'article de J. de Caso dans *Statues de chair, ...cité.*

55. Après avoir songé aux entrepreneurs Alary et Callou, ce dernier responsable de la fontaine de Gaillon (*Fonds du Périer de Larsan,* lettre du préfet à Visconti, 9 janv. 1841), le chantier est confié à Vivenel, entrepreneur actif qui vient de terminer l'église anglaise de la rue d'Aguesseau (*Journal des artistes,* 15 juin 1834, p. 428). La fonte de la statue de Molière, que Visconti a d'abord pensé donner à Soyez (*Fonds du Périer de Larsan,* engagement du 6 août 1840), sera assurée par les fondeurs Eck et Durand (arrêté préfectoral 19 août 1841), cf. *L'Artiste,* t. 27, 17 déc. 1843, p. 397 sur la fonte réussie de la statue, le travail de qualité de ces « hommes actifs et intelligents » et sur l'attribution erronée du travail à Soyez par une presse mal informée. La sculpture d'ornement est exécutée par Delafontaine et Marneuf qui réaliseront un travail d'une belle qualité (*Fonds du Périer de Larsan,* divers marchés de sculpture d'ornement qui permettent de suivre les modifications du parti ornemental; la soumission définitive sera acceptée par le préfet le 17 mars 1843); les travaux hydrauliques sont suivis par l'ingénieur Lefort. L'architecte Bailly est sous-inspecteur du chantier (23 juil. 1841, *Fonds du Périer de Larsan*).

*Détail de la fontaine Molière, la Comédie Sérieuse de Pradier.*

*52. La fontaine Louvois, signature de l'architecte et du fondeur.*

56. Pradier commence à travailler à la fin de 1839 (*Statues de chair ...op. cit,* p. 196), s'interrompt de septembre 1841 à avril 1842 pour un voyage en Italie pendant lequel il ne cesse de s'inquiéter de faire poursuivre le travail par ses aides (J. Pradier, *Correspondance, t. II, 1834-1842.* Textes... éd. par D. Siller, Genève, 1984). Le 30 oct. 1840, Seurre s'excuse auprès de Visconti de n'avoir encore rien entrepris : « Ma vierge me donne tant de mal que j'espérais vous annoncer que j'allais commencer le Molière. Par charité, encore un peu de patience. Je compte assez sur l'intérêt que vous m'avez toujours témoigné pour tâcher d'arranger cela avec le préfet » ; le 19 nov. 1842, Seurre donne au préfet l'assurance formelle que la statue sera achevée dans la 1re quinzaine de janvier 43 (*Arch. nat.* F 21 575); à la mi-juin 1843, la statue, quoique terminée, n'a toujours pas été livrée au fondeur (lettre de Visconti au préfet, 15-06-1843). Ces retards sont soigneusement épinglés par *L'Artiste,* t. 24, 8 mai 1842, p. 300, t. 25, 23 oct. 1842, p. 267 et t. 27, 17 déc. 1843, p. 397, qui par contraste souligne la manière exemplaire dont Visconti a dirigé le chantier). Visconti semble avoir attendu sans impatience ni acrimonie le bon vouloir des deux sculpteurs.

57. Manifestement, Visconti a gardé un souvenir flou de l'inauguration de la fontaine Molière : de l'événement, il ne retient que les incidents banals (*Autobiographie*), une date erronée (dans *Fontaines...* l'inauguration est datée du 15 novembre). Sur la cérémonie, voir *L'Illustration,* II, sept. 1843-février 1844, pp. 327-330.

58. A. Lusson, *Projets de trente fontaines... op.cit.,* p. 18, pl. 2.

59. Le projet n'est connu que par les textes : *Autobiographie,* et *Arch. nat.* F 21* 2533, rapport du Conseil des Bâtiments civils, *cité.*

60. « (Au bas (du monument) est une fontaine qui sert plutôt pour le service du quartier que comme fontaine proprement dite » (*Autobiographie*). En avant de la fontaine, Visconti prévoit une borne

de puisage (projets VI 24, 26, 28,) et en installe finalement deux (photo vers 1865, *Musée Carnavalet,* Topo 035C); comme la rue Richelieu est bien éclairée, on renonce au motif habituel candélabre/borne, « d'un mauvais effet ». (*Fonds du Périer de Larsan,* lettre de Visconti au préfet, 19 sept. 1842).

61. L'apport du *Fonds du Périer de Larsan* est de ce point de vue capital. On y trouve les élévations de face et latérales de cinq projets pour la fontaine Molière, grands dessins aquarellés, malheureusement non datés.

62. De façon inattendue, autour du dessin de la niche — plus un cadre qu'un abri pour la statue, placée très en avant de la niche, supprimée dans les projets VI 24, VI 29 et VI 21 — se cristallisent les critiques du Conseil des Bâtiments civils (*Arch. nat.* F 21* 2535, dos. 624, *cité*) et la susceptibilité de l'architecte, comme en témoigne une longue note préparée par Visconti (17 nov. 1840) pour réfuter l'avis du rapporteur et la lettre qu'E. Gatteaux, membre du Conseil municipal et de la commission de souscription au monument, un allié, adresse à Visconti : « On ne vous attaquait pas sur une niche ronde ou carrée mais sur une niche *profonde,* et non pas seulement tracée. C'est là-dessus qu'il aurait fallu répondre. Quant à l'alignement latéral, vous aviez eu tort d'en sortir, mais il est très facile d'y rentrer. (...) Quant à la demande de faire un monument à *trois faces rectangulaires,* elle n'a rien d'étrange ni même d'impossible. Elle me paraît seulement manquer de raison : et vous ne l'avez pas compris quand vous avez écrit que le rapporteur était en désaccord avec lui-même. (...) Toutes ces observations ne tendent qu'à faire échouer notre projet. (..) Trémisot [de l'administration municipale] rédigera un rapport très clair et nous finirons par obtenir l'approbation du ministre ». (*Fonds du Périer de Larsan,* lettre de Gatteaux à Visconti, 27 nov. (1840?).

63. On a songé aussi, pour les bas-reliefs, aux plus célèbres scènes des comédies. (*Journal des artistes,* XII[e] a., I[e] vol., 17 juin 1838, p. 350)

64. En 1839, le Conseil municipal décide d'enrichir le monument et, passant du raisonnable au magnifique, de traiter la statue de Molière non plus en marbre mais en bronze (ce que désapprouve le Conseil des Bâtiments civils pour qui le bronze ne permet pas un traitement des détails aussi délicat que le marbre (F 21* 2535, dos. 2, *cité*), les muses non plus en pierre mais en marbre — marbre blanc de Carrare que Pradier jugera « assez laid », taché (J. Pradier, *Correspondance...,* t. II, *op. cit.* p. 319) —. Visconti étudie dans ses différents projets une polychromie retenue (marbres rouges, verts, bruns dans les fonds ou à l'entablement) qui n'a pas été réalisée. Sur un fond de deux blancs (marbre du socle, pierre du monument et de la fontaine), se détache le vert sombre de la statue de Molière.

65. Sur l'évolution du travail de Pradier, des esquisses trapues aux statues élancées, sur la transcription moderne qu'il fait des modèles antiques voir J. de Caso, *Statues de chair..., cité,* p. 196.

66. Une note de juillet 1840, (*Fonds du Périer de Larsan*) pourrait indiquer les intentions de l'architecte : « Les figures encadrant le piédestal seront accessoires ...Tout-à-fait architecturales, elles seront largement drapées, elles porteront d'une main un cartouche (liste des pièces) et de l'autre elles s'appuieront sur le piédestal afin de former un ensemble. Autant que possible la même silhouette. Se rapprocher comme style du siècle de Louis XIV qui a été choisi par l'architecte pour l'ensemble du monument ». Pour le tombeau de l'Empereur, Visconti prétendra de la même façon à la direction des sculpteurs et donc de Pradier : (cf J.Pradier. *Correspondance... op. cit.,* t. III, *1843-1846,* Genève, 1988, entre autres, la lettre 432 et la note p. 31).

67. *Autobiographie.*

68. J. de Caso, « Statues de chair,... » *cité.*

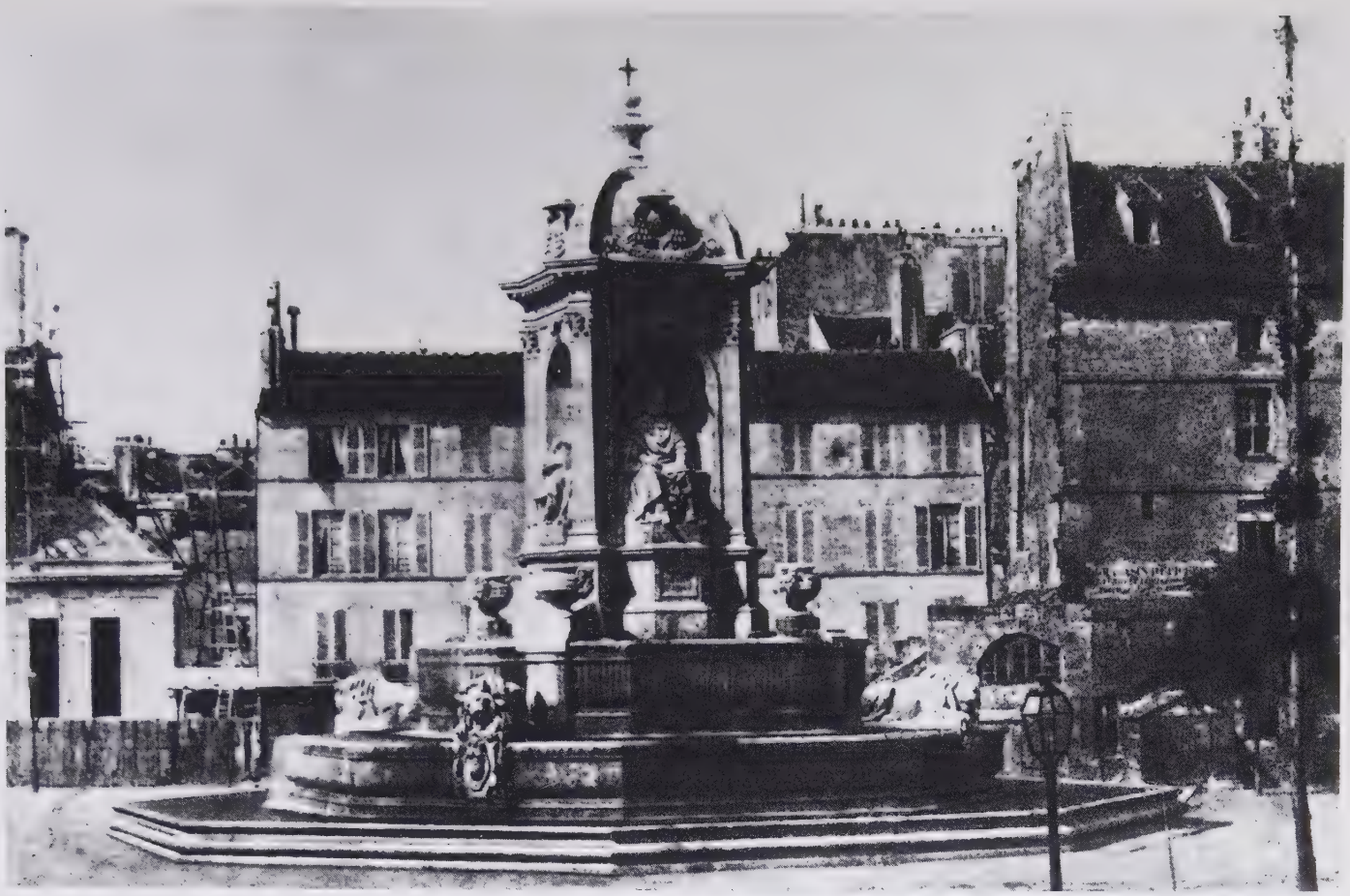
69. J. Janin, « Le Salon de 1841 », *L'Artiste,* t. V, 1840, p. 271.

70. « La fontaine Molière », *L'Artiste,* t. 28, 21 janvier 1844, pp. 33-34, qui déplore qu'on n'ait pu trouver qu« 'un coin de rue pour un grand homme. » Les critiques sont réservés; F. Pigeory (*Les monuments... op. cit.,* p. 579) use de litote pour parler de la fontaine. En revanche le succès auprès du public est certain; le monument a donné lieu à la publication d'un très grand nombre d'opuscules et d'articles de revues, mais aussi d'ouvrages réputés (tel l'*Histoire de Molière* de Taschereaux, cité ou *Le Monument de Molière* de Louise Colet, Paris, 1843) illustrés de bois souvent grossiers établis à partir de dessins réclamés à Visconti, comme l'atteste la correspondance conservée dans les *Fonds du Périer de Larsan.* La ferveur populaire a même suscité la fabrication de modèles réduits (projet de Menissier et Cie qui remercie l'architecte de « l'exquise bienveillance » avec laquelle il a répondu à sa demande et l'assure de travailler à la reproduction fidèle « de cette nouvelle preuve d'un talent inépuisable ». Ce projet — d'une échelle de réduction inadaptée à la taille du monument, aux dires de l'architecte (Lettre de Visconti au préfet, sd. *Fonds du Périer de Larsan*) est concurrencé par celui de Dantan jeune qui, en 1841, vend par souscription un modèle réduit. (*Statues de chair,... cité,* p. 196, note 1).

71. Comme Visconti l'envisage d'abord : le projet VI 29 donne de la maison une élévation à 5 niveaux, et sans décor autre que la mouluration d'encadrement des baies. La maison réalisée, de même hauteur que la maison projettée, est traitée selon un schéma plus monumental à trois niveaux, avec la même différence d'accent que dans le monument : le décor de l'étage d'une facture proche des modèles classiques, celui du rez-de-chaussée annonçant par son relief le décor des immeubles des années 1860.

72. *Fontaines...* pl. VI, plan et coupe. La maison est sommée d'une charpente métallique courbe. Le Fonds du Périer de Larsan ne fournit aucun renseignement à ce sujet non plus que sur son exécution et son coût. Si elle a été réalisée, rien n'en subsiste aujourd'hui, non plus que du château d'eau. Des bureaux ont remplacés les locaux techniques.

*La fontaine Saint-Sulpice en 1991.*



*La fontaine Saint-Sulpice avant la construction de la mairie du VI^e^ arrondissement.*

73. Le projet est annoncé par *L'Artiste,* vol. 22, 1841, p. 18 dans sa « Chronique des Beaux-Arts ».

74. A.-L. Lusson, *Projets de trente fontaines... op. cit.,* p. 23: « au centre d'une place vaste et nue, face à l'église colossale et un peu théatrale, ...une fontaine d'une importance véritable par sa dimension, sa forme et son effet ». Le dessin du projet (pl. V) est conservé à la *Bibliothèque municipale du Mans* (inv. 11.259).

75. Voir l'article de F. Hamon. « La Bibliothèque indésirable. Un feuilleton à répétitions ».

76. Lettre du préfet au ministre (19 avril 1842) lui annonçant la présentation imminente du projet de Visconti au Conseil municipal (*Arch. nat.* F/21 575).

77. Dans un justificatif des excédents de dépenses, postérieur à 1848, Visconti assure que les quatre vases ne figuraient sur aucun dessin ni devis. « C'est après coup que j'en ai eu l'idée, (surcharge : de faire jaillir l'eau de ces vases). » (Brouillon conservé dans les *Fonds du Périer de Larsan*).
Visconti avait-il travaillé — et diffusé — d'autres variantes? *L'Artiste* du 12 mars 1843, (« Fontaine de la place St-Sulpice », t. 26, pp. 161-162) décrit un piédestal soutenu par 8 lions ailés.

78. *Fonds du Périer de Larsan,* VI 2, dessin aquarellé sur calque, ni signé ni daté.

79. *Arch. nat.,* F/21*/2542/1 et F/21*/2542/7, dos. 20, p. 44 v°, deux versions du procès-verbal de la séance du 16 mars 1843.

80. L. Visconti. *Fontaines... op. cit.,* notice sur la fontaine St-Sulpice.

81. *Arch. nat.* F 21* 2542/7. Rapport du 16 mars 1843, *cité.* Le Conseil estime l'iconographie religieuse incompatible avec le type architectural de la fontaine; l'argument avait déjà été avancé en août 41 quand le Conseil avait examiné le projet de fontaine pour l'archevêché.

82. Sont alors prévues les figures de quatre illustres pères de l'Eglise, St-Augusin, St-Jean Chrysostome, Tertullien et St-Ambroise (*Arch. nat.* F 21 575, lettre du préfet au ministre, 19 avril 1842, *cité*).

83. *Arch. nat.* F 21 575. Lettre de Cavé au ministre 27 juin 1843, rappelant une décision d'octobre 1842.

84. *Autobiographie.* En juin 1843, Bourdaloue est toujours officiellement sélectionné. (*Arch. nat.,* F 21 575, lettre de Cavé à Visconti). Les textes administratifs sont ensuite muets sur la question, mais en octobre 1845, la presse mentionne encore Bourdaloue (*R.G.A.,* 1845, col. 88, chronique). La décision de lui substituer Fléchier doit être prise peu après. La fontaine St-Sulpice devient alors « la fontaine des 4 évêques » et, pour les habitants du quartier, jusqu'à aujourd'hui, la « fontaine des 4 point cardinaux »!

85. Pour les fontaines de la place de la Concorde, Hittorff avait prévu un diamètre de 20 m et réalisera des bassins de 15 m.

86. Echange de lettres entre Rambuteau et Visconti, août 1843 (*Fonds du Périer de Larsan*).

87. En 1843, Vivenel mène de front trois chantiers sous la direction de Visconti : ceux de la fontaine St-Sulpice et de l'hôtel Collot qui commencent, celui de la fontaine Molière qui s'achève; voir aussi note 55.

88. François Lannot (1800-1871) exécute la statue de Fénelon, Louis Desprèz (1799-1870) celle de Massillon; à Jacques Fauginet (1809-1847), qui devait sculpter la statue de Fléchier, succèdera Fouquier, enfin Jean-Jacques Feucherre (1807-1852), pour Bossuet. Une lettre de Feucherre à Cavé, sans millésime, sollicite d'être chargé de l'exécution de cette statue « pour laquelle j'ai déjà fait toutes les études ». (*Arch. nat.,* F 21 575). Visconti aurait-il, une nouvelle fois, engagé l'artiste sans certitude d'une commande ferme (voir note 41)?

89. D'après le *Fonds du Périer de Larsan,* en avril 1842, le devis estimatif pour l'ensemble de l'édifice est de 132 997,92 F dont 94 724,76 pour la maçonnerie; en août 1842, le devis monte à 177 263 F. La Ville, a qui incombe le financement de la fontaine, estime le projet coûteux mais est prête à l'accepter si l'Etat se charge des quatre statues au lieu des deux jusque-là promises. La Ville insiste sur l'aubaine que représente ce monument pour des « artistes qui manquent de travail et dont la situation est pénible* ». L'Etat acceptera le financement des quatre statues sans que soit précisé pendant longtemps ce qu'il prend en charge, la taille ou la pierre ou les deux; en 1848, la pierre reste due (*Fonds du Périer de Larsan*). En juillet 1843, la Ville accepte un devis de 192 525 F. En mai 1845, le devis monte à 201 773 (*Arch. nat.,* F 21* 2542/9, rapport au Conseil des Bâtiments civils du 12 mai 1845). A son achèvement, l'édifice aura coûté presque le double du prix estimé en 1842: 250 518,50 dont 204 398 pour la fontaine et 36 000 pour les statues.

90. *L'Artiste,* t. 27, 15 oct. 1843, p. 236. « Le massif de maçonnerie qui ...doit supporter (le monument) est presque entièrement achevé ».

91. Lettre de Visconti au préfet, 17 août 1844 (*Fonds du Périer de Larsan*) et *Revue Générale de l'Architecture,* 1845, chronique d'octobre, col. 88. Comme pour la fontaine Louvois, Visconti a prévu sous chaque bassin une chambre de visite annulaire voûtée en berceau (*Fontaines...* notice St-Sulpice et coupe de la pl. VIII), voir aussi *Fonds du Périer de Larsan,* dessin VI 1, plan et coupe de la fontaine St-Sulpice, crayon et lavis sur calque, ni signé ni daté). Les fondations ont été détruites quand a été aménagé le parking souterrain. Aujourd'hui, la fontaine repose sur 4 poutres en béton, la tuyauterie d'origine a disparu. Les chambres de visite annulaires des fontaines d'Hittorff, place de la Concorde, intactes, permettent de se faire une idée du bel espace souterrain que Visconti avait construit.

92. *Autobiographie.* D'après le calendrier du chantier (tel qu'on peut le reconstituer d'après le *Fonds du Périer de Larsan*), Vivenel a séjourné à Ste-Pélagie en 1844-45. Les registres d'écrou de Ste-Pélagie antérieurs à 1870, qui auraient permis de préciser la question, manquent au service historique de la Police. L'article de G.-P. Weisberg, « Antoine Vivenel. The private museum and the entrepreneur under the July Monarchy », *Journal of the history of collections,* vol. 2, n° 1, 1990, pp. 21-39, ne contient rien sur la question non plus d'ailleurs que sur l'activité professionnelle de Vivenel.

93. En mai 1844, la Commission d'architecture de la Préfecture, statuant sur une proposition de Visconti pour des modifications (10 avril 1844) reproche à Visconti des changements à la corniche des piédestaux des lions, à la 2e vasque (enroulements remplacés par cannelure), etc., « les dessins produits, tracés au crayon seulement, manquent... du caractère d'authenticité indispensable à toutes les pièces administratives... ils ne présentent pas... les moyens suffisants pour permettre à l'administration d'apprécier à l'avance les projets et l'importance des dépenses ». (*Fonds du Périer de Larsan,* rapport 25 mai 1844). Les changements les plus importants apportés à la fontaine en cours d'exécution, porteront 1e sur les fondations descendues 1,60 m plus bas que prévu, 2e sur les figures des lions, allongées de 25 cm « changement qui s'explique facilement par l'étude que j'ai faite de ce monument et qui m'a conduit à augmenter certaines proportions » (lettre de Visconti au maire, 12 mai 1848, *Fonds du Périer de Larsan*), 3e sur le dôme qui « une fois posé offrait une difformité que je n'ai pu juger que par l'effet perspectif; il a fallu recomposer sur place une grande partie de cette coupole » (*Fonds du Périer de Larsan,* justification des excédents de dépenses sd., postérieur à 1848). La Ville, jugeant ces changements inadmissibles, refusera à Visconti des honoraires sur les travaux supplémentaires.

94. Le 11 août 1844, le préfet intime à Visconti l'ordre de fermer le chantier, ce qui n'empêche pas l'architecte de faire continuer le travail tout se couvrant par des courriers plaintifs : « Si je donne l'ordre de suspendre, cette année sera perdue pour l'approvisionnement des pierres ...et cela nous recule d'un année »; (*Fonds du Périer de Larsan*); l'ordre est réitéré le 30 août sur un ton comminatoire; l'autorisation de remise en activité de l'agence des travaux est donnée le 10 février 1846. (*Fonds du Périer de Larsan*).

95. Le 18 déc. 1845, dans une lettre au préfet, Visconti fait état des difficultés qu'il éprouve à contraindre Vivenel à protéger les fondations. Pour le préfet, arguer du fait que les précautions devaient être prises par la Ville n'est pas une excuse suffisante. Le 27 déc., il répond sèchement à Visconti : « Je ne saurais vous dissimuler, Monsieur, l'étonnement que j'ai éprouvé en apprenant qu'au risque de compromettre gravement les intérêts de la Ville... vous avez pendant trois années consécutives laissé sans protection une construction dont un hiver seul pouvait altérer la solidité ». (*Fonds du Périer de Larsan*).

96. Le 10 juillet 1845, Visconti écrit à Vivenel (la lettre est sans entête mais le nom du destinataire ne fait pas de doute) : « Il n'est pas possible de continuer à marcher ainsi... Malgré mes demandes réitérées et vos promesses, il n'y a toujours que 2 ouvriers, un de plus que celui de l'arc de triomphe de l'Etoile passé en proverbe. Je vais donc demander... une mise en demeure de terminer cet éternel édifice... » (*Fonds du Périer de Larsan*).

97. Dans la notice publiée dans *Fontaines... op. cit.,* Visconti mentionne que la fontaine a été construite en 1846, comme s'il voulait effacer plusieurs années de souci et de retard. Visconti a rédigé cette notice après 1852: dans le brouillon (*Fonds du Périer de Larsan*), le nom du sculpteur Feucherre, mort en 1852, est précédé de la mention « feu ».

98. *L'Artiste,* V, 40, 1848, pp. 220-221.

99. « La fontaine cache une partie du portail de l'église du point justement où celui-ci devait produire le plus d'effet. Elle cachera aussi la façade de la nouvelle mairie ». (*R.G.A.,* Chronique, *cité*).

100. Pour chacune des 4 fontaines, on possède des lettres de Visconti à la Ville pour protester contre leur mauvais entretien ou leur dégradation : en 1848, il demande qu'on empêche les enfants de grimper sur la fontaine St-Supice, le 25 septembre 1850, il réagit contre l'établissement d'une pissotière adossée à la fontaine Molière. « Je suis peiné de voir de mon vivant altérer d'une manière aussi flagrante un monument d'art qui m'a coûté des veilles et des soins » (*Fonds du Périer de Larsan*).

101. Au début de 1850, Visconti est manifestement en butte aux tracasseries des hommes du nouveau régime. « L'architecte des fontaines de Paris », comme lui écrit un de ses entrepreneurs, le « nouvel Agrippa », comme le qualifiera Félix Pigeory, demande au préfet un satisfecit qui puisse grossir son dossier. Berger lui répond : « La fontaine Richelieu, celle de Molière et celle de la place St-Sulpice sont pour la Ville de Paris des ornements de premier ordre qui honorent l'artiste qui les a créés.... Quelques difficultés de comptabilité... et d'augmentation de quelques parties de la fontaine St-Sulpice n'ont pu faire oublier à l'administration de la Ville de Paris ni vos importants services ni le mérite incontestable de vos créations » (11 février 1850) (*Fonds du Périer de Larsan*).

# De Gabriel a Visconti, les Monuments de la Place Royale de Bordeaux

## Le Roi, la Colonne et les Trois Graces

En 1765, la place Royale de Bordeaux était achevée et offrait toutes les caractéristiques des espaces architecturaux érigés à la gloire de Louis XV. Tirant parti des exigences utilitaires, monumentales et symboliques qu'imposait le choix du lieu, elle conservait, malgré tout, un schéma louis-quatorzien en restant l'écrin de la statue de monarque[1]. Erigée entre l'hôtel des Fermes et l'hôtel de la Bourse, l'effigie semblait se diriger vers le fleuve sur lequel s'avançait une terrasse qui prolongeait la place. Dans cette mise en scène, l'eau, qui assurait la richesse commerciale de la ville, semblait aussi porter les grands pans de ce décor précieux. Le roi, en costume de César, sur un cheval de bronze dont chacun put admirer le réalisme[2], tenait le bâton de commandement. A ses pieds, quatre trophées représentaient les quatre continents. A l'extrémité de la plateforme Gabriel avait prévu deux fontaines de bronze figurant la Garonne et la Dordogne accompagnées chacune d'un enfant[3]. Mais l'eau ne devait pas encore couler sur la place car ces monuments ne furent jamais exécutés. En août 1792, les Bordelais voulurent « prouver, comme les Parisiens, qu'ils savaient punir l'orgueil des rois et leur apprendre à respecter celui par lequel ils étaient devenus souverains »[4]. La place Royale devint place de la Liberté et la statue fut renversée.

Ainsi dépouillé d'une partie de son contenu symbolique, ce cadre architectural, vide désormais, traversa l'Empire[5]. Sous la Restauration, le sculpteur Gois proposa de rétablir la statue équestre. L'idée était conforme aux ordonnances de Louis XVIII. La proposition de l'artiste fut accueillie avec réserves, transmise au ministère de l'Intérieur et ajournée par le conseil municipal en raison de la situation financière de la ville[6]. Douze ans plus tard, les élus, émus par l'état d'abandon dans lequel se trouvait la place, décidèrent de la décorer d'une fontaine. C'est au jeune architecte Gabriel-Joseph Durand (1792-1858), successeur de Thiac à la direction du service des eaux,

*81. La fontaine de Visconti place de la Bourse vers 1900.*

*78. La place de la Bourse au XVIII^e siècle avec la statue de Louis XV.*

*79. La place de la Bourse avec la colonne de 1828.*

que l'on dut le nouveau monument dont la première pierre fut posée el 17 juillet 1828 par la duchesse de Berry «se rendant aux eaux des Pyrénées». Il se composait d'une colonne de marbre rose, haute de six mètres, surmontée d'un chapiteau corinthien en marbre blanc couronné par une boule de cuivre rouge sur laquelle se dessinaient quatre groupes de trois croissants symboles de Bordeaux, «port de la Lune»[7]. La base, dans la même pierre que le chapiteau, reposait sur un haut piedestal de marbre rouge dont la corniche s'ornait d'oves et de feuilles d'acanthe en bronze. Au-dessous, quatre mufles de lion, également en bronze, crachaient dans une vasque les eaux pures venues d'Arlac[8].

Ce monument, dont on soulignera la polychromie discrète, dans la plus pure tradition de Percier et Fontaine, ne révélait pas une symbolique complexe. Erigée à un moment où la prudence politique des gouvernants et fonctionnaires incitait à l'apaisement et tempérait l'exaltation des symboles de l'Ancien Régime, la colonne de Durand ne pouvait heurter les sensibilités et s'inscrivait

dans la tradition de ces monuments sobres, stèles, pyramides, obélisques, très prisés depuis le Directoire[9]. Nous ne pensons pas, pourtant, que cette œuvre fût totalement neutre. Sur cette place redevenue « Royale » après les Cent-Jours, la colonne-fontaine, dédiée à Charles X et à la duchesse de Berry[10], peut apparaître comme l'illustration, par l'intermédiaire de l'ordre antique restauré, du rétablissement d'un ordre naguère ruiné. A la base de la colonne, là où trente-six ans plus tôt s'effondrait l'effigie royale, jaillissait une eau purificatrice[11]. En 1844, la Monarchie de Juillet déplaça le monument légitimiste vers la place du Palais[12]. La colonne laissait désormais le champ libre aux projets de Visconti.

A la fin des années 1840 Bordeaux manquait d'eau et les fontaines étaient rares. Le 28 mai 1852, le gouvernement autorisait la ville à emprunter une somme de 4 800 000 F, destinée à améliorer cette situation[13]. Les travaux d'adduction des eaux des sources du Taillan permirent d'espérer que, dans un avenir proche, plusieurs fontaines monumentales pourraient orner les grandes places de la ville. L'entreprise éveilla l'attention de Visconti qui conçut alors trois projets : les fontaines de Mercure, de la Ville de Bordeaux et des Trois Grâces. Ces projets ont été publiés en 1860 par le fils de l'architecte dans un ouvrage rendant hommage à l'œuvre de son père[14].

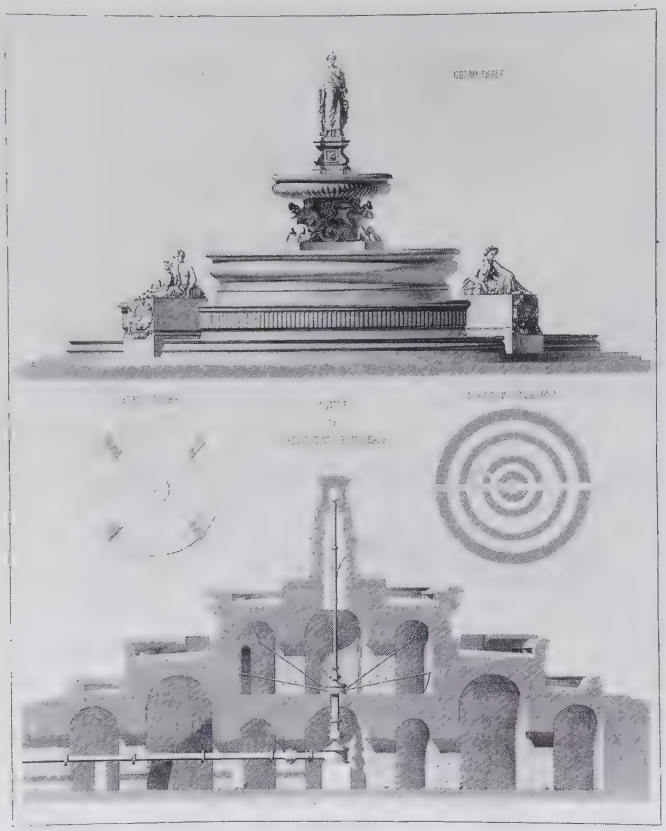
Dans l'esprit de Visconti la fontaine de Mercure devait s'élever sur la place Dauphine[15]. Son fils la décrit, curieusement, comme un monument dans lequel « le style Renaissance et celui du siècle de Louis XIV se combinent avec la pure architecture grecque ». Il offre ainsi, ajoute-t-il à juste titre, « un spécimen de l'architecture moderne éclectique ». Cette description est embarrassante car aucune des références auxquelles l'auteur fait allusion ne paraît évidente alors que dans d'autres œuvres l'architecte a su montrer sa parfaite maîtrise des motifs historiques, frôlant même, par moments, le pastiche (monument de Molière, fontaine des Trois Grâces à Bordeaux). L'analyse du fils outre-passe, peut-être, les intentions du père, mais si la vasque et les tortues peuvent rappeler la Renaissance, et les atlantes éveiller le vague souvenir d'un Puget ou d'un Girardon, le Mercure figé, qui couronne la composition, ne peut soutenir aucune comparaison avec un Mercure de Cellini ou de Jean Bologne. Il annonce plutôt, par le côté chargé de l'allégorie (le personnage pose la main droite sur un aviron, tient, dans la gauche, le caducée, un ballot de marchandises à ses côtés évoque le commerce de Bordeaux tandis qu'à ses pieds rampe un cep de vigne) l'iconographie redondante et laborieuse dont s'affubleront maints monuments publics sous le Second Empire. Enfin, l'allusion à la « pure architecture grecque » laisse perplexe pour un projet dont l'inspiration vaguement rocaille aurait très bien pu s'accorder avec le style Louis XV des façades de la place et du décor de la porte Dijeaux.

La grande fontaine de la Ville de Bordeaux est un monument imposant de quatorze mètres de hauteur promis à la place des Quinconces, gigantesque espace libéré par la démolition du château Trompette. Dans un premier projet, le bassin inférieur était fragmenté par quatre allégories représentant les trois fleuves girondins (Garonne, Gironde, Dordogne) et la source du Taillan[15 bis]. Dans le dessin publié par le fils de l'architecte, ces symboles disparaissent et sont remplacés par les allégories du Commerce, de l'Agriculture, de l'Industrie et de l'Abondance assises sur de lourds piédestaux aux armes de Bordeaux. Deux autres bassins élèvent la composition jusqu'à un groupe de quatre tritons en fonte soufflant dans des coques d'où l'eau jaillit. Ils portent une vasque alimentée par des mascarons ornant le piédouche sur lequel se dresse la statue de marbre de la Ville de Bordeaux. Hiératique, la tête ceinte de la couronne murale, un cep de vigne à ses pieds, elle s'appuie sur une ancre tandis qu'à ses côtés se tient un lion figurant dans les armoiries de la ville. L'ensemble est impressionnant, solide, majestueux.

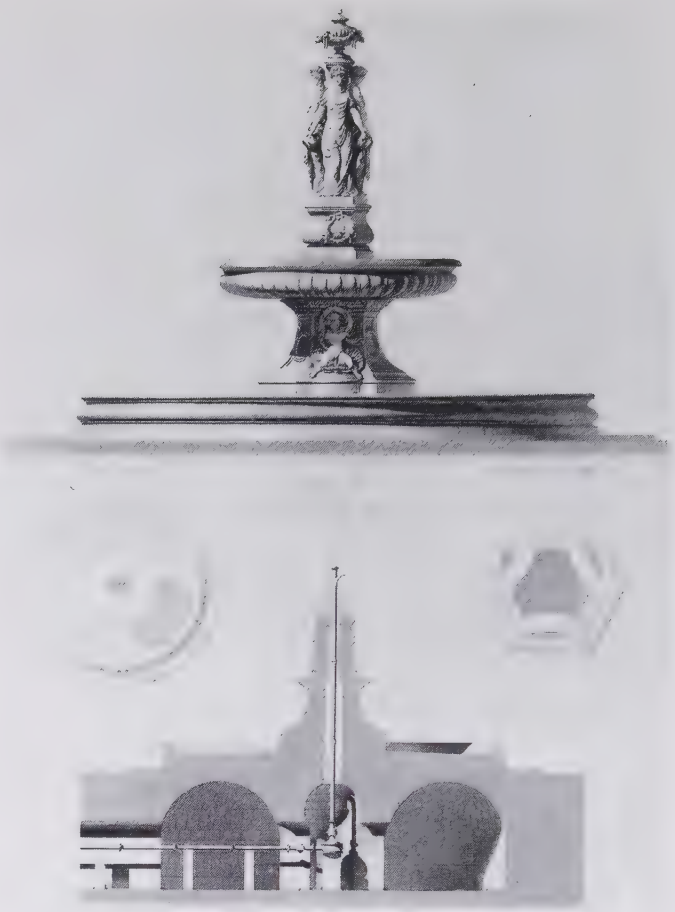
La fontaine des Trois Grâces se compose d'un premier bassin de pierre, de quatorze mètres cinquante de diamètre, au centre duquel s'élève un piédouche hexagonal. Sur trois des pans, un enfant de bronze chevauche un dauphin lançant de ses narines « l'eau qui va contrarier la nappe » alimentée par une seconde vasque placée au-dessus d'eux. Celle-ci est en fonte, ornée de cannelures, de roseaux, de feuilles de nénuphar. En son centre, sur un socle de marbre, adossées à un fût de colonne couronné d'un vase, les Trois Grâces, drapées. « Chacune d'elles a les mains passées dans les anses de deux urnes servant à la jonction du groupe et d'où s'échappe en un triple jet l'eau qui tombe dans la vasque inférieure et vient se joindre à la nappe abondante déversée dans le bassin d'en bas »[16]. Visconti destinait cette fontaine à la petite place Tourny où elle devait se substituer à la statue de l'Intendant.

La mort emporta l'architecte avant qu'il ait pu envoyer ses projets et c'est son fils qui les offrit à la municipalité[17]. Le conseil, dans sa séance du 19 juin 1854, accepta ce don avec la plus vive reconnaissance et invita l'administration « à rechercher les moyens de réaliser au plus tôt l'érection de ces trois monuments qui, en décorant magnifiquement nos places publiques perpétueront, à Bordeaux, le souvenir d'un artiste éminent »[18].

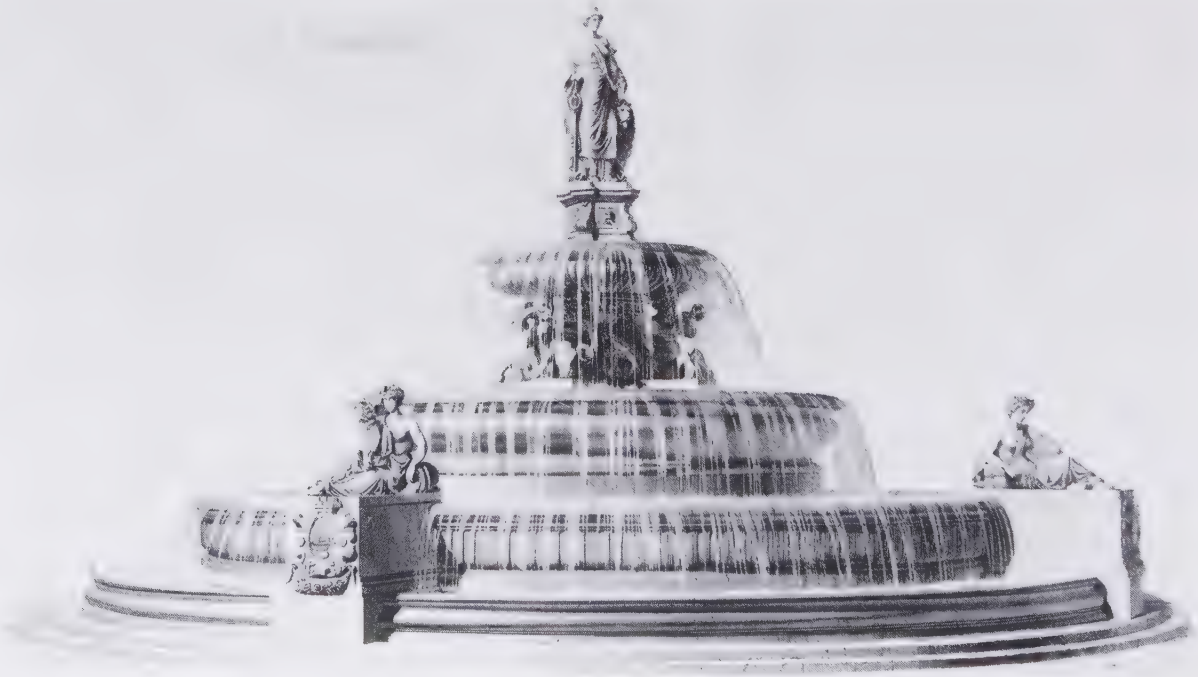
Les dessins furent mis de côté jusqu'en 1857 lorsque l'on se préoccupa d'ériger pour « la nymphe du Taillan », bientôt canalisée, « des monuments gracieux et des fontaines jaillissantes »[19]. L'attention de la municipalité se porta alors sur l'hémicycle des Quinconces pour lequel on rechercha le décor le plus approprié. L'ensemble que Visconti avait conçu pour cette place ne sembla pas satisfaire les édiles qui avaient sous les yeux d'autres projets plus séduisants ou plus économiques[20]. Il fut convenu que la fontaine des Quinconces serait mise au concours ce



*89. Etude pour une fontaine monumentale à Bordeaux gravée par Pfnor.*



*84. La fontaine des Trois-Grâces à Bordeaux gravée par Pfnor. Plan, coupe et élévation.*



*Etude pour une fontaine monumentale à Bordeaux gravée par Pfnor.*

*85. La fontaine des Trois-Grâces à Bordeaux gravée par Pfnor. Elévation perspective.*

*88. La fontaine du Mercure destinée à Bordeaux gravée par Pfnor.*

qui laissait toute liberté à la ville de choisir ou non l'œuvre primée ou de reprendre un des projets qu'elle avait déjà en main[21]. La grande composition à la gloire de la ville de Bordeaux était donc écartée et Mercure ne plaisait pas; restaient les Trois Grâces vers lesquelles allèrent tous les éloges du rapporteur : « ensemble, détails, tout est harmonieux, riant, délicieux. C'est un monument digne de Visconti, digne de Bordeaux (...). Nîmes a Pradier; Bordeaux aura Visconti; et Paris lui-même nous enviera ce chef-d'œuvre »[22]. Les Trois Grâces étaient donc acceptées mais les conseillers municipaux, contrairement au vœu de Visconti, choisirent pour le monument la place Richelieu afin de laisser Tourny « au centre de ses œuvres »[23].

En mai, le maire de Bordeaux charge l'ingénieur Alphand d'obtenir, auprès de l'architecte et graveur Pfnor, les dessins et devis d'exécution de la fontaine[24]. Pfnor accepte et s'engage à simplifier l'ornementation de certaines parties. En 1858, l'architecte envoie le projet définitif et la ville le charge de préparer les dessins destinés au sculpteur Ottin[25]. Tout est ajourné en 1859 après la rupture du réservoir Saint-Martin qui, en cédant sous la pression des eaux, provoqua la mort de plusieurs personnes[26].

En 1865, l'eau est rétablie et le conseil municipal s'intéresse à nouveau à la fontaine des Trois Grâces. On songe alors, pour le monument, à la place Royale, place de la Bourse depuis 1848, désertée par les foires et par les foules. On pense que le projet de Visconti parviendra, enfin, à donner une animation urbaine à un lieu qui n'en eut jamais. En outre, l'extension récente du palais de la Bourse sur la place Richelieu la rend trop étroite pour accueillir l'œuvre de l'architecte. Le conseiller municipal Sicard justifie ce nouveau choix en ces termes : « la fontaine de Visconti, par son sujet mythologique, ses ornementations dans le style Louis XV, semble faite exprès pour compléter l'œuvre de Gabriel et de Francin »[27].

On ne peut partager ce point de vue. Le décor de la place est à dominante rocaille tandis que la fontaine montre une forme d'académisme d'inspiration renaissance faisant la synthèse des traditions florentines (Jean Bologne) et françaises, le modèle de Visconti étant, indiscutablement, le monument pour le cœur d'Henri II par Germain Pilon. La nouveauté de la composition réside surtout dans le fait d'avoir associé les Trois Grâces à l'élément liquide et, pour cela, Visconti s'est peut-être inspiré d'un recueil de la seconde moitié du XVI^e siècle dans lequel l'architecte J. Androuet du Cerceau proposait des modèles de fontaines ornées de caryatides nues ou drapées portant des vasques[28].

L'iconographie, elle-même, est étrangère au programme de la place qui, par le jeu de ses frontons, exalte la grandeur des princes et les vertus du monarque. Certes, Neptune, Mercure, Minerve apparaissent aussi dans ce décor mais pour évoquer le commerce maritime et la richesse du négoce bordelais. Dans cet univers édifiant et mercantile, les trois filles de Zeus surgissent comme un hors-d'œuvre gracieux et maniéré transformant l'ancienne place Royale en un square parisien. Un mobilier d'accompagnement (bancs, lampadaires, pelouses, massifs floraux) devait, d'ailleurs, renforcer cette impression[29].

Pourtant, ces femmes plantureuses portant des urnes d'où s'échappe une eau abondante, s'inscrivent, d'une certaine manière, dans le programme original. Rejoignant, dans l'imaginaire collectif, les antiques figures des divinités de la fertilité et des déesses babyloniennes dites « au vase jaillissant », les formes généreuses d'Aglaë, Thalia et Euphrosine, évoquant la beauté mais aussi la richesse et l'opulence, ont leur place dans ce cadre conçu pour représenter la magnificence et la prodigalité d'un port en pleine expansion. Associées à l'eau, elles deviennent des Fleuves et rappellent alors la fontaine de la place Louvois, la plus parisienne des fontaines de Visconti. Avec leurs vases, elles évoquent, en outre, quelques Sources ou Naïades et renvoient alors à la fontaine des Innocents que le Directoire avait complétée et le Second Empire déplacée[30]. Grâces et Naïades, les trois jeunes filles s'offraient à Bordeaux comme les ambassadrices du goût et du chic de la capitale. On ne peut donc s'étonner que la ville réservât à l'œuvre de « l'architecte de l'Empereur » son espace le plus élégant ! La composition de Visconti rencontra d'ailleurs un certain succès hors de la cité girondine : une fontaine des Trois Grâces orne, depuis les années 1860, le centre de la Plaza Real, à Barcelone.

A Bordeaux, on chargea Alphonse Gumery de sculpter les Grâces — pour lesquelles on préféra le bronze au marbre, ce qui accentua la ressemblance avec le monument du square Louvois — tandis — que les enfants sur les dauphins, en bronze également, furent réalisés par le Bordelais Jouandot[31].

Mais le choix des matériaux ne fut pas la seule liberté prise avec le projet de Visconti. Lorsque le sculpteur exposa les modèles en plâtre, à Paris, le 4 novembre 1868, devant le Louvre en face du pont des Arts, Aglaë, Thalia et Euphrosine avaient perdu leurs voiles et offraient, aux yeux de tous, leur nudité « chaste et franche »[32]. Habillées, elles étaient encore dans le goût de la Monarchie de Juillet; nues — comme le veut la tradition iconographique[33] — elles sont Second Empire. C'est ainsi que Bordeaux les découvrit, en mai 1869, — l'année du scandale du *Génie de la Danse* —, nues et coulées dans le bronze, jeunes géantes aux corps ruisselants, avançant une jambe, une épaule, une hanche, et contemplant, superbes, du haut de leurs rondeurs, les bateaux qui passaient ou partaient vers les îles.

De nos jours, la statue royale détruite est devenue mythique et le musée d'Aquitaine expose, à l'admiration de tous, les bas-reliefs du socle et quelques vestiges des trophées heureusement épargnés; « les débris redeviennent des Dieux ! »[34].

La colonne, défaite à son tour, gît, en réserve, dans un dépôt municipal. Un projet récent proposait sa restitution au cœur de la place des Grands Hommes à la suite de la démolition du marché qui l'occupait. Mais cette initiative séduisante ne devait pas aboutir[35].

Seules les Trois Grâces, érigées sur les fondations de l'ancienne effigie royale[36] et dans un cadre qui ne fut pas conçu pour elles, sont encore debout, orgueilleusement intactes, sauvées, peut-être, de l'iconoclaste pour n'avoir jamais été chargées de vertus devenues suspectes ou d'un message politique honni, et bénéficiant de ce regard nouveau que l'on porte désormais sur la sculpture du XIX[e] siècle.

NOTES

1. Voir M. Deming, « Louis XVI en l'Ile. Contribution à l'étude des places royales parisiennes à la fin de l'Ancien Régime », in *Revue de l'Art*, n° 83, 1989, pp. 86-92. L'effigie royale de la place de Bordeaux était une statue équestre réalisée par Lemoyne entre 1733 et 1765. Pour le socle, Francin sculpta deux bas-reliefs représentant la prise de Port-Mahon et la victoire de Fontenoy.
2. P. Courteault, *La place Royale de Bordeaux*, Paris, 1923, p. 239.
3. *id.*, p. 356.
4. Archives municipales de Bordeaux, D 141, fol. 107 V°-108 r°, cité par Courteault, *op. cit.*, p. 412.
5. La place Royale devint alors place Impériale.
6. P. Courteault, *op. cit.*, p. 421.
7. B. Lacroix-Spacenska, *Aqueducs et Fontaines, Bordeaux XIX[e] siècle*, Bordeaux, 1988, p. 40.
8. Banlieue à l'ouest de Bordeaux. Les eaux d'Arlac sont pures et tout à fait indiquées pour la consommation courante.
9. Voir M. Agulhon, *Histoire vagabonde*, Paris, 1988, pp. 162 et 174.
10. Sur la partie du socle faisant face à la Garonne fut gravée cette inscription : « L'an 1828, sous le règne de Sa Majesté charles X, Roi de France et de Navarre, Son Altesse Sérénissime Madame, Duchesse de Berry a posé la première pierre de ce monument ».
11. Ce monument nous paraît d'autant moins neutre qu'il fut l'objet de plusieurs actes de malveillance; les cordages qui soutenaient la colonne et devaient aider à dresser le fût le jour de l'inauguration furent sectionnés pendant la nuit. Un peu plus tard on chercha, à trois reprises, à faire déborder la fontaine et à endommager son système intérieur (Archives départementales de la Gironde, 5 J 38).
12. Vieille place située dans les quartiers les plus anciens de la ville. Rapport du 3 juin 1844, A.M. 12 D 24.
13. *Revue générale de l'architecture et des travaux publics*, X, 1852, col. 185.
14. L. Visconti, *Fontaines monumentales construites à Paris et projetées pour Bordeaux*, Paris, 1860.
    Il semblerait, à la lecture de l'ouvrage de Léon Visconti, que ce programme ait été décidé par la municipalité. Or, sur cette question, les archives restent muettes. Il est donc probable que le choix des sujets soit entièrement imputable à Visconti.
15. Actuelle place Gambetta, projetée par l'intendant Tourny, réalisée, à partir de 1745, sur des dessins de Portier. C'est une des nombreuses places à programme construites à Bordeaux entre 1743 et 1757 (C. Taillard, *Bordeaux classique*, Toulouse, 1987).

15 bis. Devis manuscrit, non daté, non signé. Fonds du Périer de Larsan.

16. L Visconti *op. cit.*
17. Il ne reste aucune trace, dans les archives municipales et départementales, de ces dessins originaux.
18. A.M., 12 D 35 et L. Visconti *op. cit.*
19. Extraits du rapport de Brochon, 20 avril 1857, A.M., 12 D 38.
20. Projets de Trélat, Barbezat, Eude, Maggesi, Debray et Burguet. La composition de Burguet est recommandée par le maire (A.M., 12 D 38, séance du 20 avril 1857).
21. C'est le projet du sculpteur Batholdi qui fut primé mais sa fontaine ne fut jamais réalisée (*R.G.A.*, XV, 1857, col. 285-286; XVI, 1856, col. 44-45, pl. 14).
22. A.M., 12 D 38.
23. La place Richelieu (aujourd'hui place Jean-Jaurès) est bordée par les hôtels de la Bourse, Boyer-Fonfrède et Lamolières, ces deux derniers construits par V. Louis. A l'est, elle s'ouvre sur la Garonne. La municipalité pense que la place Richelieu « encadrera parfaitement la fontaine » et rappellera la disposition du square Louvois ».
24. Lettre de Pfnor, 15 juin 1854 (A.M., 95 N 1).
25. Lettre de Pfnor, 10 janvier 1869 (A.M., 95 N 2). Dans cette lettre adressée au préfet de la Gironde, Pfnor, qui réclame à la ville des honoraires qu'elle lui doit, fait l'historique du projet : « Mr. Visconti (...) me chargea dans le courant de l'année 1853 de la composition d'une fontaine monumentale destinée à la ville de Bordeaux. Je lui fis trois compositions différentes. Il en choisit une en me chargeant d'en faire l'étude. Sur ces entrefaites Mr Visconti mourut. Quelques mois après sa mort, et m'ayant (sic) préalablement entendu avec son fils qui prenait l'engagement — qui d'ailleurs a été tenu en tous points — de renoncer à toute espèce de droit vis-à-vis de la ville de Bordeaux aussi bien que vis-à-vis de moi, j'envoyai à Mr. le maire de Bordeaux les dessins et devis du projet (...) ».
    A la lecture de cette lettre on peut se demander quelle est la part qui revient à Pfnor dans le projet de Visconti ! Les documents ne permettent pas de trancher et les dessins ne sont plus dans les archives.
26. B. Lacroix-Spacenksa, *op. cit.*, p. 87.
27. A.M., 12 D 51.
28. Cette source paraît se confirmer si l'on tient compte du fait que Visconti possédait deux ouvrages de du Cerceau, *les plus escellents bastiments de France* et ce *livre d'Architecture (Encyclopédie d'architecture*, 1[er] mars 1854, p. 41).
29. A.M., 95 N 5.
30. Il faut reconnaître tout de même que l'eau n'était pas absente du programme iconographique de la place Royale. Nous avons déjà parlé des deux fleuves-fontaines prévus par Gabriel; il nous reste à citer deux frontons, l'un pour le pavillon de l'hôtel des Fermes, évoquant, sur les quais, Mercure nautonier trafiquant avec la ville (Van der Woort), l'autre, face au château Trompette, représentant la *Jonction de la Garonne et de la Dordogne* symbolisée par deux naïades embrassées (Clair-Claude Francin).
31. Les piedestaux et la bordure du grand bassin sont en marbre du Jura (Tinseau), la vasque en fonte de fer est réalisée par Durenne, les bronzes sont coulés par Thiebaut, la construction et la fontainerie sont dirigées par les ingénieurs Lancelin et Wolff, la décoration de la place est l'œuvre de l'architecte. A Maître (A.M., 95 N 3).
32. Article de C. de Lorbac, in *Le Monde Illustré*, s.d. (1869), A.M., X-W.
33. Voir Kenneth Clark, *Le Nu*, Livre de Poche, Paris, 1969, t. 1, pp. 150-175 pour l'édition française.
34. M. Serres, « Distraction », in *Le corps en morceaux*, cat. d'expo., Paris, 1990, p. 34.
35. Proposition de Robert Coustet, dessins de Berguedieu et Brochet, publiés dans *Sud-Ouest*, 22 février 1988.
36. B. Lacroix-Spacenska, *op. cit.*, p. 98. La fontaine n'est tout de même pas située à l'emplacement exact de la statue équestre. Celle-ci s'élevait à l'alignement des façades donnant sur la Garonne tandis que le monument de Visconti est placé un peu en retrait de cette ligne.

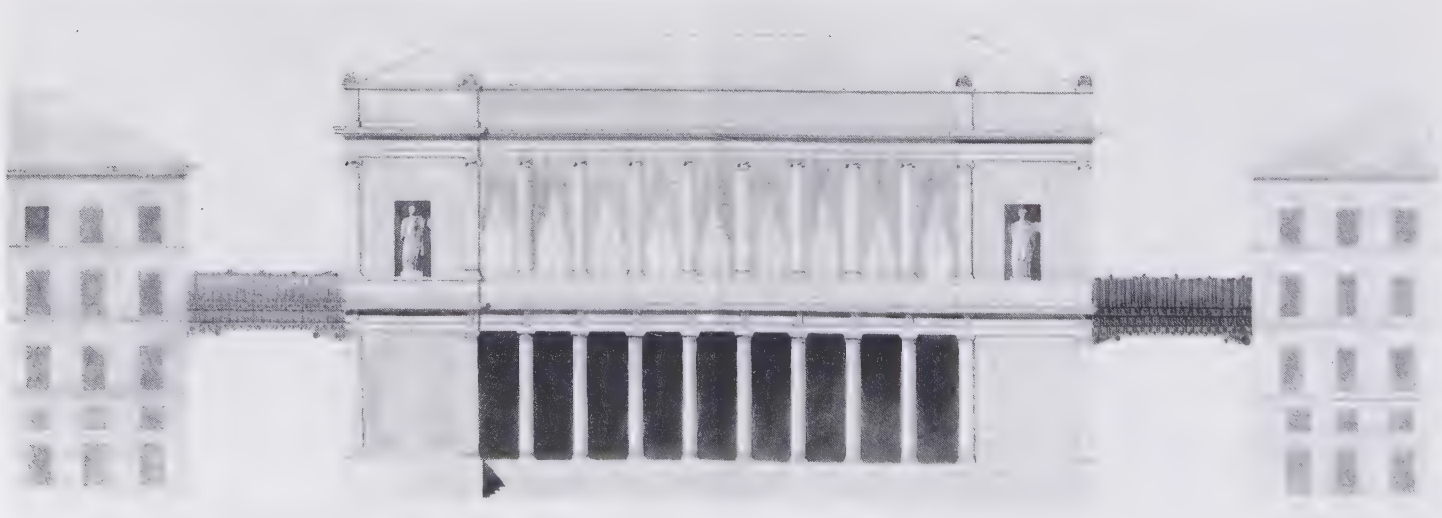
# Les Salles de Spectacle

Visconti s'est très peu intéressé à l'architecture des théâtres. Au début de sa carrière, cependant, il travaille deux projets de salle de spectacle dans lesquels il manifeste un souci des espaces bien articulés et des circulations aisées.

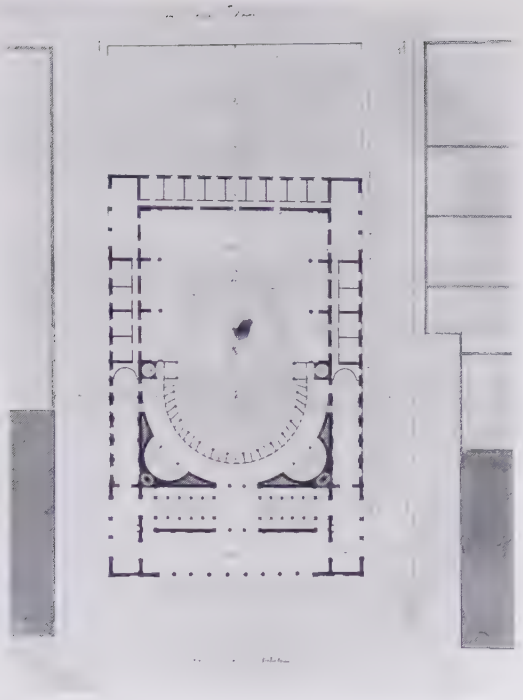
## Un théâtre pour la Comédie française, rue de Richelieu

Au printemps 1826, entre avril et mai, Visconti étudie un projet de théâtre destiné au 104-106 rue de Richelieu[1], presque à l'angle du boulevard Montmartre. L'emplacement n'est pas vacant, mais l'architecte doit avoir de bonnes raisons d'anticiper sur l'avenir. Les deux hôtels qui occupent encore le terrain appartiennent à Jean Perrin, un moment fermier des Jeux, que l'on donne pour être un des premiers clients de Visconti à qui il aurait commandé en 1820, le réaménagement du 104[2]. A un moment et dans un quartier où les salles de spectacle se multiplient, comme la nouvelle Salle Favart, toute proche, brillamment réaménagée par Hittorff et prête d'ouvrir (elle sera inaugurée le 12 novembre 1826), il apparaît évident à Visconti que le meilleur parti à tirer de ces deux vieux hôtels n'est sans doute pas de les rapetasser. Une fois les bâtisses démolies et leur parcelles réunies, on disposerait d'un terrain régulier suffisant pour y bâtir un théâtre bien isolé des maisons voisines par trois rues neuves, assez grand pour y installer la Comédie française. Une Compagnie se forme pour l'occasion[3], sans qu'on sache si son existence précède ou suit les plans dessinés par Visconti, soit que l'architecte ait été sollicité une fois le projet élaboré soit qu'il ait eu d'abord l'idée.

Le théâtre est proposé en deux versions, l'une développée, l'autre restreinte. Dans la version développée, l'édifice occupe toute la superficie de la parcelle délimitée sur trois côtés par des rues neuves et sur sa face Ouest par une petite place donnant sur la rue Richelieu. C'est un bâtiment quadrangulaire, de près de 42 m de large et de



*91. Projet de Comédie Française rue de Richelieu, façade principale.*



*90.*
*Projet de Comédie Française rue de Richelieu. Plan.*

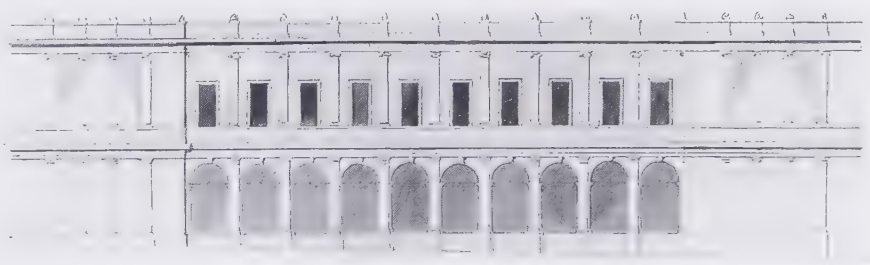
65 m de long. Dans cette boîte parfaitement régulière, sans mitoyens, Visconti n'a pas grand mal à aménager l'espace, à assurer les circulations, à dispenser la lumière. Un peu plus de la moitié du volume est occupée par la scène et la salle, le reste est dévolu aux circulations, au grand escalier et au foyer. Le plan, très simple, ne manque pas de monumentalité. Depuis l'entrée, sur le petit côté du quadrilatère ouvrant sur la rue de Richelieu, on accède, à travers un portique, un grand hall et un vestibule aménagé dans l'axe, jusqu'aux fauteuils d'orchestre et, par un double escalier à l'impérial disposé à droite et à gauche du vestibule, au foyer et aux loges, corbeilles et balcons. Des galeries latérales éclairées par la lumière naturelle, trois paires d'escaliers petits et grands assurent en toute sécurité l'entrée et la sortie de la salle prévue pour 800 spectateurs, d'un dessin banal mais spacieuse et soigneusement décorée ouvrant sur une grande scène (29 m de large, 22,73 m de profondeur et 17,50 m d'ouverture).

Si l'espace intérieur est riche, l'enveloppe extérieure du théâtre est des plus simples. Manifestement, Visconti ne s'y est pas attardé; il choisit dans le répertoire contemporain des schémas de composition passe-partout : pour la façade principale, un double portique à ordres canoniques — le portique supérieur éclairant le foyer sur presque toute sa longueur — calé par deux travées aveugles creusées à l'étage d'une niche peuplée, pour les longs côtés, deux niveaux superposés régulièrement scandés de pilastres, le niveau inférieur entièrement ajouré par une file continue d'arcatures, le supérieur percé aux deux-tiers inférieurs de baies rectangulaires; le tout calé aux extrèmités par deux très grandes baies triples, celles proches de la façade antérieure éclairant le foyer, les autres, percées pour la symétrie, dispensant un jour excessif à deux petites pièces.

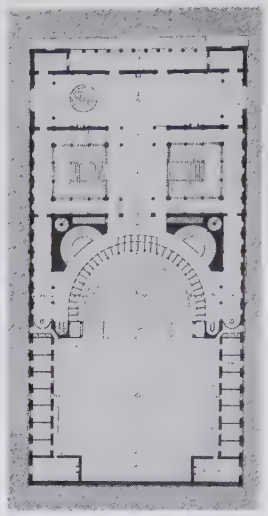
Le mode de construction n'est pas plus novateur que le parti architectural : un soubassement en pierre dure, des murs en moellons, un revêtement intérieur en pan de bois et plâtras, des charpentes en sapin ou chêne[2]. On est loin de l'intérêt contemporain pour les procédés de construction incombustible.

L'aspect économique de l'opération paraît davantage préoccuper Visconti. Si l'on interprète bien l'esquisse conservée dans les archives de l'architecte[4], Visconti semble en effet avoir prévu une alternative au financement du théâtre. En prélevant à l'arrière du terrain et sur partie des rues latérales, une bande de terrain étroite mais suffisante pour construire une suite de petits immeubles aisément négociables, on s'assurerait d'une source d'argent frais pour construire le théâtre. Celui-ci pâtirait peu du changement de parti. La salle et la scène conserveraient leurs dimensions; seuls seraient touchées les circulations : le foyer et surtout le grand escalier, réduit à une double rampe en vis-à-vis de part et d'autre du vestibule, comme à l'Odéon. Ce n'est pas le seul emprunt que Visconti fait à Peyre et de Wailly : pour compenser le rétrécissement du foyer et des circulations, et se souvenant du projet non réalisé pour l'Odéon, Visconti aménage, à l'étage, des passerelles pour communiquer du foyer vers les immeubles voisins.

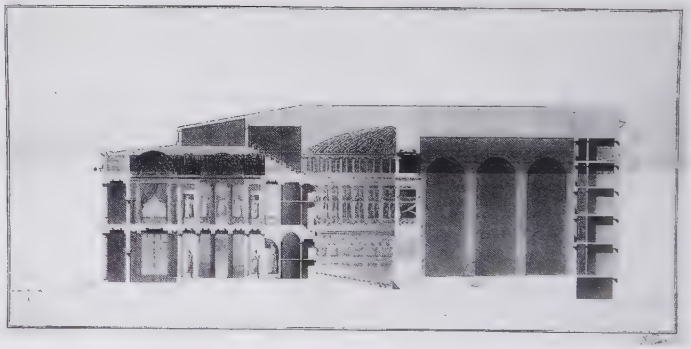
Le caractère soigneux mais banal du parti architectural laisse percer le scepticisme de l'architecte sur cette affaire : aléatoire, elle ne vaut pas une étude poussée du projet. L'avenir devait lui donner raison : la Comédie française de la rue Richelieu ne dépassera pas le stade du projet. Cependant, Visconti, s'il perd un théâtre, garde l'œil sur le terrain : moins de dix ans plus tard, il y bâtit l'immeuble Farina.



*92.*
*Projet de Comédie Française rue de Richelieu. Elévation latérale.*

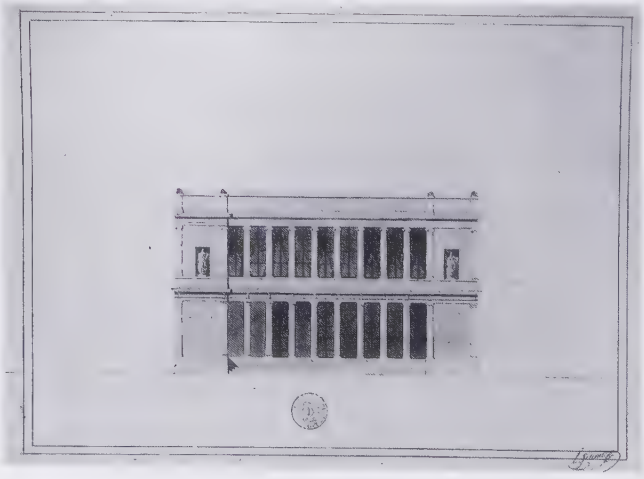


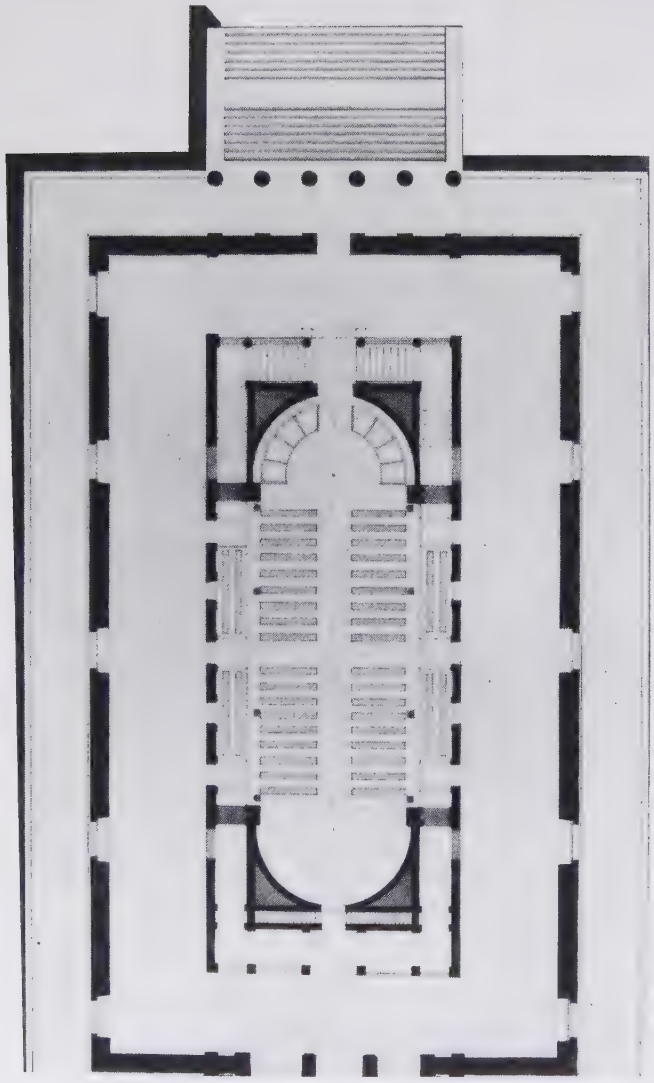
*95. Projet de Comédie Française rue de Richelieu. Plan de l'étage, 1826.*



*94. Projet de Comédie Française rue de Richelieu. Coupe longitudinale, 1826.*

*93. Projet de Comédie Française rue de Richelieu. Façade principale, 1826.*





*96. Projet de salle de spectacle. Plan.*

## Projet pour une salle de concert[5]

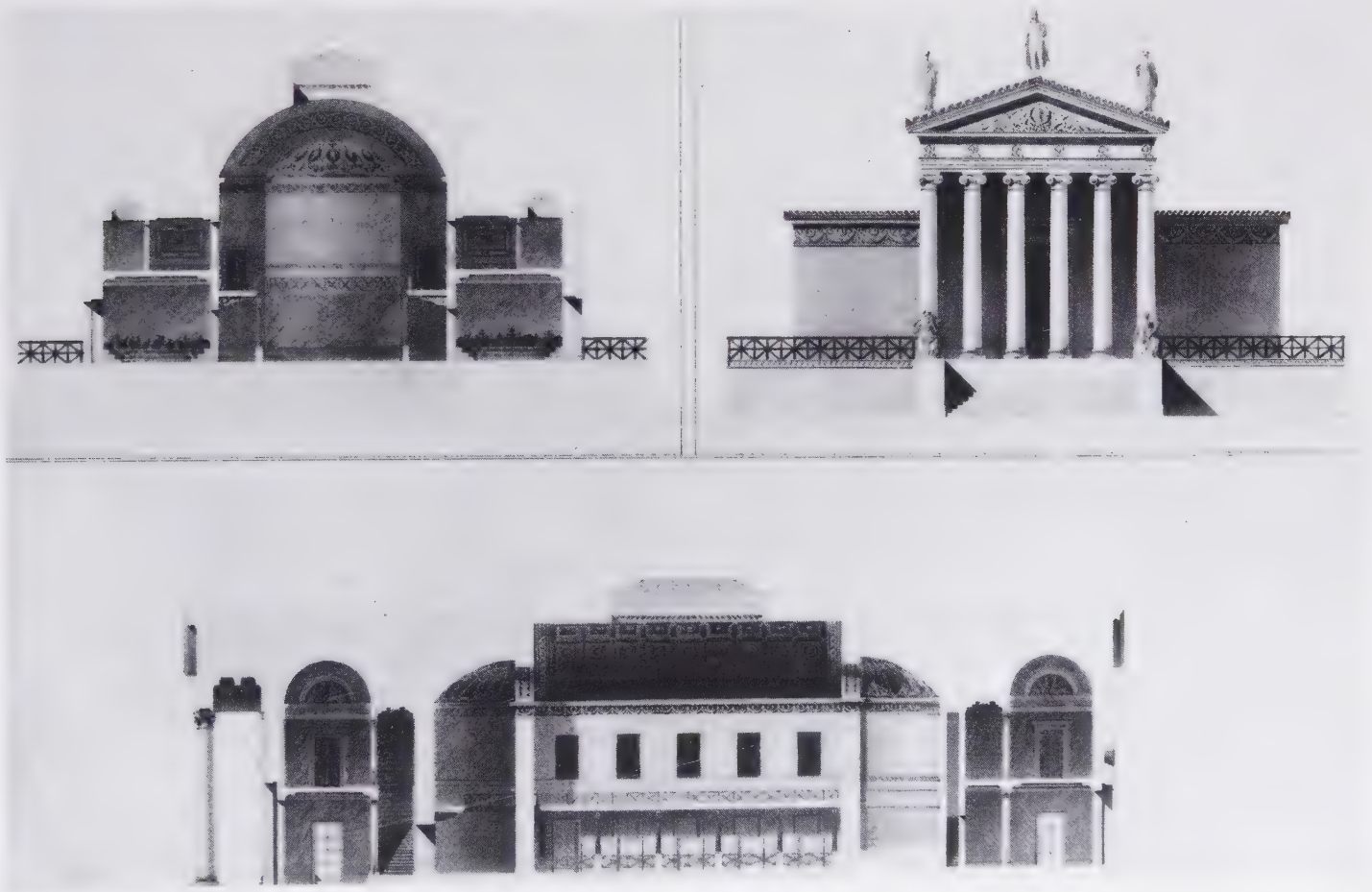
On ne sait rien des conditions dans lesquelles Visconti élabore ce projet. Il n'est pas daté mais sa facture laisse penser qu'il s'agit, sinon d'un travail d'étudiant — il est signé «Visconti, architecte» — au moins d'un projet du début de la carrière de l'artiste.

L'édifice se réclame de la veine néo-classique : sur un haut soubassement auquel on accède par un grand emmarchement, s'élève un édifice parallélépipédique précédé d'un péristyle hexastyle. Au milieu de ce «temple d'Apollon» (la statue du dieu et celles de deux muses somment le fronton qui orne la façade), et entourée sur ses quatre côtés par de larges espaces de circulation, une salle, flanquée sur ses longs côtés de tribunes, et couverte d'une voûte en berceau percée d'un lanternon vitré assurant un éclairage zénithal. Des bancs en rangs serrés occupent l'espace de la salle et des tribunes. A chaque extrèmité de la salle, un hémicyle voûté en cul-de-four, l'hémicycle d'accès occupé par des loges, l'autre, vide, est le lieu de la scène; privée de coulisses, de dessus et de dessous, cette scène ne peut guère être utilisée que pour des concerts. Des maladresses manifestes dans les dispositions (p.e. le manque d'éclairage des escaliers), le caractère conventionnel du répertoire architectural et décoratif (l'ordre ionique, la voûte à caissons, l'entablement à guirlandes), fleurent encore l'exercice d'école.

NOTES

1. Projet de théâtre pour la Comédie française. *Bibl. Historique de la Ville de Paris.* Rés. F° AT, 55, théâtre à élever à l'emplacement des 104-106 rue de Richelieu, plans, coupes, élévations, signés, datés, L. Visconti, avril-mai 1826 et 20 p. ms et 5 pl. reliées en album.
2. J. Hillairet, *Dictionnaire historique des rues de Paris,* Paris, 1963, t. II, p. 347. Dans le Fonds du Périer de Larsan, le dossier Perrin est représenté par une chemise à ce nom, mais vide.
3. Th. Pein. Troisième mémoire sur la construction de la salle, 15 mai 1826, ms. *BHVP,* rés. F° AT 155, *cité.* La compagnie propose de réaliser l'affaire pour 4 600 000 F (3 millions pour l'achat du terrain, 1 600 000 pour la construction du théâtre), prêtant la somme au roi qui remboursera par annuités à raison de 7 % du capital.
4. Projet de théâtre, dessins aquarellés datés 1826. *Fonds du Périer de Larsan,* III/3 plan, III/4 élévation de la façade principale, dessin signé, III/5 élévation latérale.
5. Projet pour une salle de spectacle, signé L. Visconti architecte, plans, élévations et coupe. *Musée d'Angers.*

*98. Projet de salle de spectacle, élévations et coupes.*



# Une Bibliotheque Nationale
## Rue de Richelieu

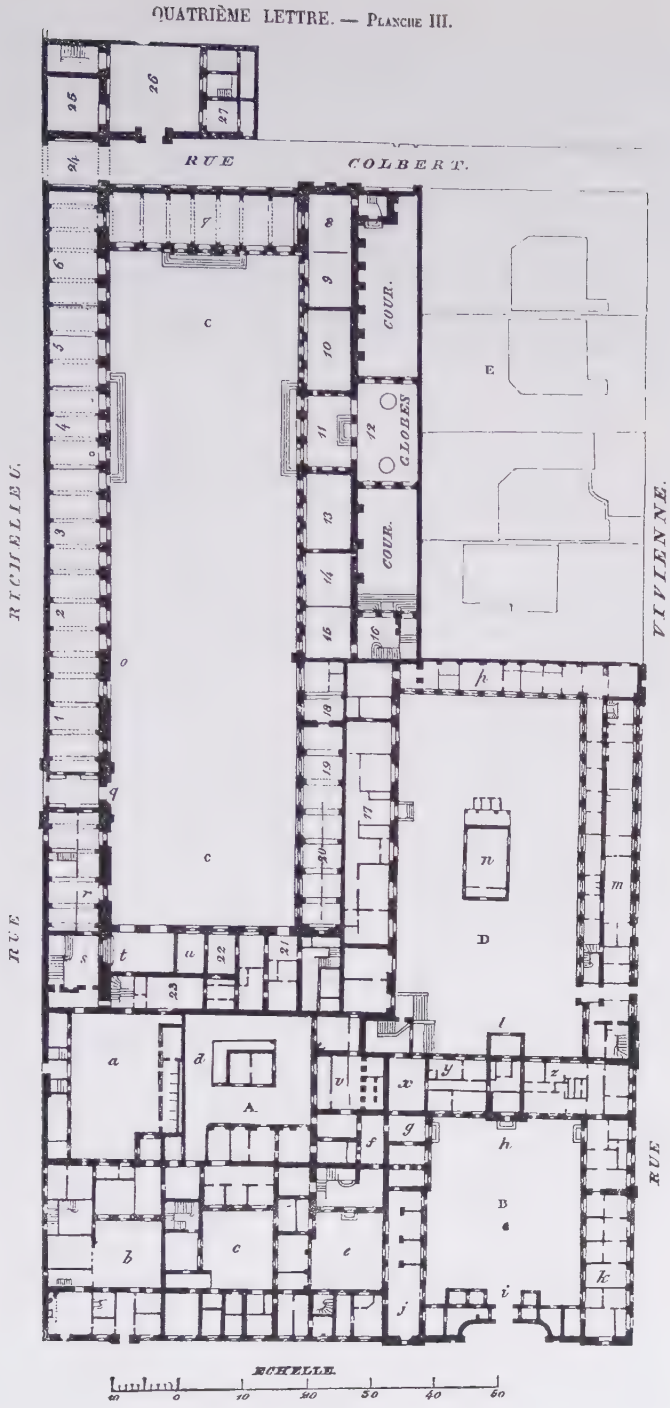
A la fin de 1826, Visconti qui vient d'achever des travaux au ministère des Finances, est recommandé par Villèle à son collègue de l'Intérieur, dont dépend la Bibliothèque du Roi[1]. Delannoy, architecte en titre à la Bibliothèque depuis 1811, travaille de son côté à un projet de restauration sans se douter qu'il va avoir un concurrent[2]. En effet, Visconti, élève de Percier, soumet lui aussi un projet, et va se voir préféré à son aîné, dont il prend la succession en 1828[3]. On notera qu'il avait obtenu son second prix de Rome avec un projet de bibliothèque-musée.

Visconti ignore évidemment qu'il ne sera pas plus heureux que Delannoy et que sa longue carrière à la Bibliothèque du Roi, en dehors de l'entretien général et de la construction d'un bâtiment d'intérêt secondaire sur la rue Vivienne, se déroulera sur le papier. Nous ne parlerons ici que de ses travaux dans le quadrilatère formé par les rues de Richelieu, Petits-Champs, Vivienne et Colbert; on trouvera d'autre part l'étude de ses projets en différents endroits de Paris[4], qui ne vont pas sans influencer ceux de la rue de Richelieu à partir de 1846.

Un bref historique des bâtiments fera mieux saisir les difficultés que rencontra Visconti, comme ses prédécesseurs avant lui[5], difficultés renforcées par la mesquinerie des pouvoirs publics. L'abbé Bignon avait obtenu en 1724 l'attribution à la Bibliothèque du Roi de l'hôtel de Nevers et de ses dépendances, c'est-à-dire une bonne partie des bâtiments construits par Mazarin, ses écuries et sa bibliothèque sur la rue de Richelieu, et l'une des deux belles galeries qui avaient jadis abrité les collections d'art du cardinal, celle du premier étage, avec le pavillon de l'Horloge venu dissimuler leur mur nu sur la grande cour. Ces constructions se révélant insuffisantes et le terrain ne manquant pas, Bignon obtint de faire élever par Robert de Cotte, architecte du Roi, deux édifices qui ferment la cour d'honneur et le jardin de la Bibliothèque, l'un continuant celui de l'Horloge, l'autre, plus court, le reliant à ceux de la rue de Richelieu. A cela s'ajoutait deux des petits hôtels construits par Tubeuf sur la rue Vivienne[6]. Cela permit l'établissement d'une longue galerie avec deux retours d'équerre pour les lecteurs et une partie des livres imprimés. Le quatrième côté de la cour était formé par la Traverse qui joignait les galeries du cardinal à sa bibliothèque. L'entrée principale se situait rue de Richelieu après le bâtiment de Mazarin, avant l'escalier d'honneur et l'hôtel du Bibliothécaire. On n'entrera pas dans le détail de l'installation des différents départements, qui changea passablement au cours du siècle[7]. En 1825, la Bibliothèque obtint la galerie Basse libérée par la Bourse et reprit la conquête de l'hôtel du Trésor qu'elle posséda officiellement en 1833[8]. Restait à acheter quatre immeubles sur la rue Vivienne à partir de la rue Colbert. Visconti les réclama en vain et dut étudier des projets qui supposaient ces maisons achetées s'il voulait construire rationnellement une bibliothèque plus vaste[9]. C'est seulement en 1882 que la Bibliothèque les obtiendra.

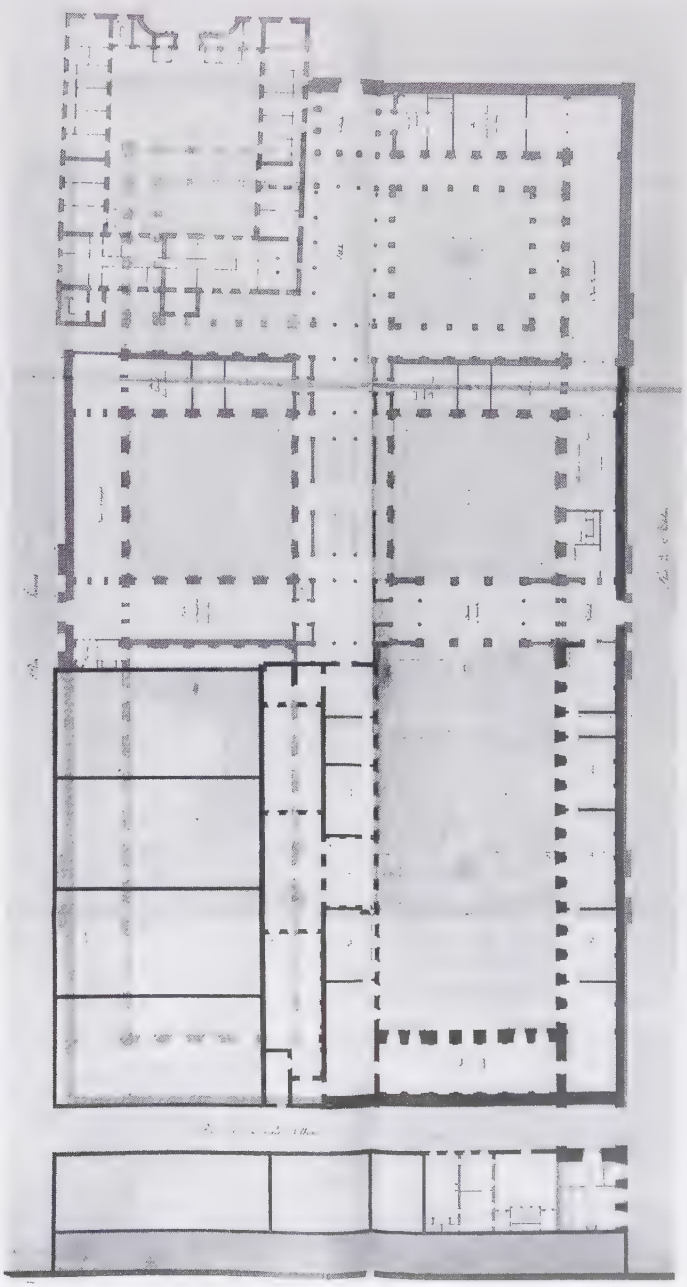
Au moment où il entre en fonction, il a sous les yeux des bâtiments en assez mauvais état, qui ont gardé le désordre des siècles : une longue façade nue et triste sur la rue de Richelieu[10], les trois petits hôtels rue des Petits-Champs, suivis du bel hôtel du Trésor, tous inutilisables pour une bibliothèque. Sur la rue Vivienne, se trouve le préau de la Bourse construit par Boullée[11], précédant une cour qui conduit à la galerie Basse, actuellement galerie Mansart, asile des spéculations boursières jusqu'à la construction de la Bourse par Brongniart. Enfin, quand il entre par la rue de Richelieu, il se trouve dans la cour et le jardin et voit devant lui en face et à gauche les deux bâtiments élevés par de Cotte, puis, à droite le pavillon de l'Horloge et, en angle droit, la Traverse. La rue Colbert, bordée par le petit bâtiment de Cotte, est enjambée par une arcade, fragment du premier étage de la bibliothèque de Mazarin, qui unit les bâtiments principaux du XVII[e] siècle à un vestige de ceux-ci, encore existant de nos jours, de l'autre côté de la rue Colbert sur la rue de Richelieu.

L'architecte se heurtait à un problème supplémentaire : non seulement les constructions debout en 1830 abritaient les collections, livres manuscrits et imprimés, médailles, estampes, cartes, etc., le tout en quantités considérables, mais encore une bonne partie du personnel,

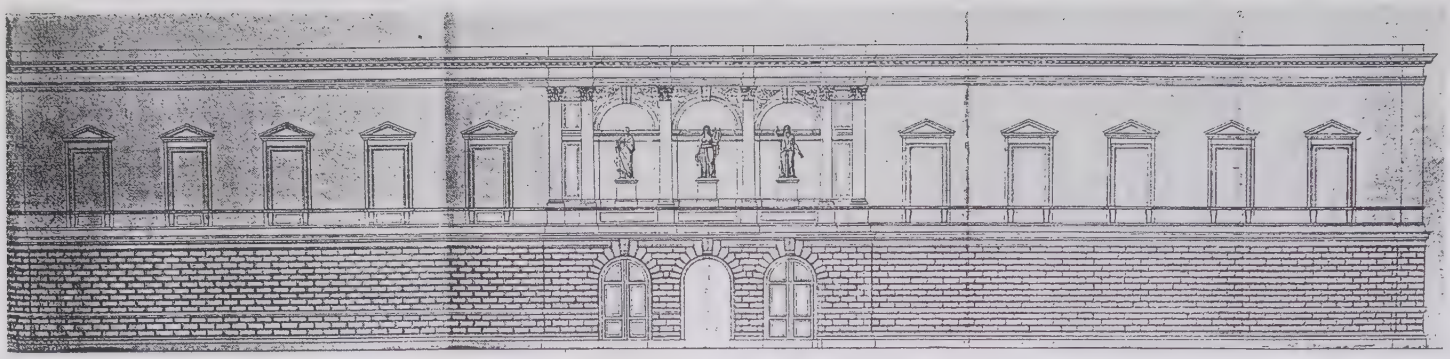



*99. Plan de la Bibliothèque royale en 1845, d'après L. de Laborde.*

dont le logement posait depuis l'abbé Bignon, qui y tenait beaucoup, d'insolubles problèmes[12]. Restait relativement peu de locaux pour les collections, les lecteurs et les bureaux du personnel; les deux galeries, destinées aux tableaux et aux statues du cardinal, pouvaient être utilisées suivant la mode des bibliothèques-galeries très répandue depuis le XVI^e^ siècle car elles facilitaient la lecture, l'éclairage et le rangement; il en était de même pour le local qui avait abrité la bibliothèque de Mazarin prolongée par de Cotte. Visconti conserva, rue de Richelieu, l'idée des galeries. Mais il est bien évident, à voir ses plans,



*100. La Bibliothèque royale, plan en 1829.*



*104. Façade de la Bibliothèque rue des Petits-Champs, projet de 1829.*

qu'il aurait volontiers fait table rase. Il est évident aussi qu'il connaissait les techniques du métal mais qu'on ne lui donna jamais les moyens de les utiliser.

De plus, la réflexion de l'architecte devait tenir compte de la richesse des collections de la Bibliothèque et du nombre des lecteurs surtout aux Imprimés[13]. Enfin, on lui imposait de conserver telle ou telle partie des bâtiments des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles. Naturellement, tous ces plans se heurtent au manque d'argent et au mauvais vouloir des autorités toujours disposées à faire des économies dans ce secteur, même dans une période, la Monarchie de Juillet, plus généreuse que les précédentes pour les collections et le catalogage.

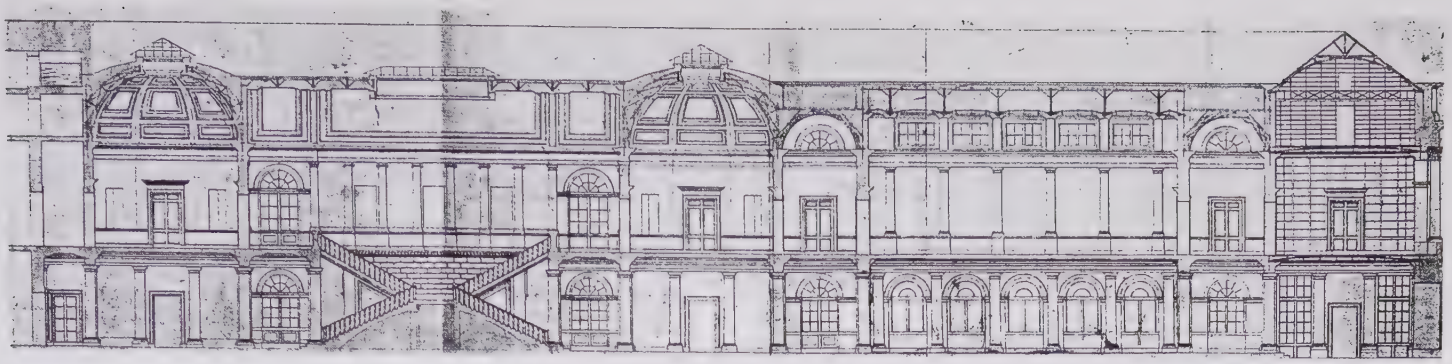
La commission, fondée par Guizot, ministre de l'Intérieur, et Thiers, ministre de l'Instruction publique en 1835 et placée sous la présidence de Silvestre de Sacy[14], fut chargée de donner son avis sur les constructions de la Bibliothèque. Le rapport, très intéressant, donne une statistique sommaire des collections. Il est intéressant d'indiquer quelques chiffres pour mesurer l'ampleur des problèmes posés à Visconti. La Bibliothèque possédait alors 750 000 volumes imprimés qui s'accroissaient par le dépôt légal de 6 500 environ par an et de 2 000 par acquisition. Les manuscrits en comptaient environ 100 000, dont le nombre augmentait moins vite; les estampes et les cartes géographiques, 9 000 volumes; les médailles montaient à 80 000 et s'accompagnaient de nombreux objets d'antiquité.

La commission de 1835 avait une préoccupation essentielle : l'unité de l'illustre maison qu'il fallait, selon elle, conserver à tout prix, question « d'une haute importance et qui touche à l'existence même de la Bibliothèque »[15]. En effet, il y eut alors des polémiques sur sa division par spécialités scientifiques, dont fait état ce rapport extrêmement intéressant. La commission ne fut pas de cet avis, bien au contraire. Voici comment elle s'exprime sur la Bibliothèque : « elle existe dans toute sa plénitude, dans toute sa grandeur; nous pouvons dire sans trop de présomption qu'elle est unique dans son genre. C'est un monument de gloire nationale : la France ne verrait pas, sans un vif chagrin qu'elle fût divisée, mutilée, éparpillée. Il n'est pas permis d'y toucher, il ne reste plus, au contraire, qu'à la compléter, en lui donnant ce qui lui manque jusqu'à présent, une habitation digne d'elle et faite pour elle, en la plaçant dans un édifice qui, tant par ses dispositions au dedans que par son aspect au dehors, rappelle sa destination. » Pour mieux défendre encore l'idée d'unité, les auteurs du rapport ajoutent : « ceux qui se livrent à quelques recherches scientifiques, ont plus souvent besoin de consulter des monuments de plus d'un genre; tel, par exemple, qui s'occupera d'antiquités ou de géographie, voudra non seulement avoir recours aux médailles ou aux cartes, mais en même temps, il lui faudra consulter, soit les livres, soit les manuscrits. [...] Les études sont rarement isolées, elles ne manquent jamais d'avoir entre elles quelque point de contact. Un vaste répertoire où l'on trouve sous la main et réuni dans le même local tout ce qui peut être utile, est donc bien loin d'être simplement un objet de la vie littéraire. » On ne saurait mieux dire qu'une installation moderne et bien adaptée devait être faite en conservant précieusement l'unité de l'institution acquise au cours d'une très longue histoire.

On peut en gros distinguer trois périodes dans les projets de Visconti pour la rue de Richelieu; la première va de 1829 à 1831; la deuxième occupe les années 1846-1847. On recommence en 1850-1851. Chacune est mêlée à d'autres projets en divers sites parisiens qui ne peuvent manquer de retentir sur les deuxième et troisième périodes. Les trois principales séries de travaux effectués par Visconti provoqueront dans l'exposé qui suit un inévitable effet répétitif : même architecte, même objet, même terrain, mêmes difficultés, échecs à répétition.

## Première période : 1829-1831

Il demeure de cette époque deux plans d'ensemble, ceux du rez-de-chaussée et du premier étage[16], et des élévations qui donnent l'idée de ce que Visconti envisage alors de faire. Ces projets furent approuvés en 1831 par



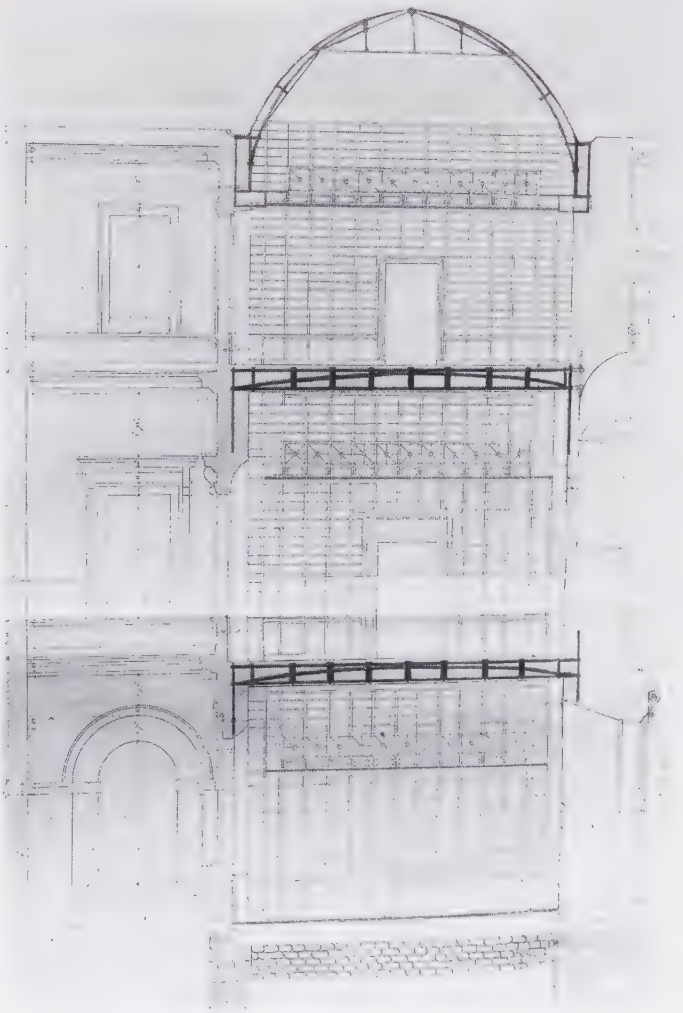
*102. Coupe sur les galeries de la Bibliothèque et le grand escalier, 1829.*

une commission présidée par Cuvier, dont faisaient partie Villemain, Mignet et, le célèbre Van Praët qui y représentait la Bibliothèque.

Visconti espère disposer, comme on l'a dit plus haut, de la totalité du quadrilatère. Il abat le salon des globes accolé au grand pavillon de Cotte[17], les galeries de Mazarin, la Traverse et les trois hôtels Tubeuf jusqu'à l'escalier d'honneur. Il garde les deux plus importants édifices de Robert de Cotte. Quant à l'hôtel Tubeuf, il suggère sa destruction, comme on le voit dans les dessins superposés sur les plans. Mais il a été contraint d'en étudier de près le réaménagement, les autorités n'étant nullement décidées à le sacrifier et le destinant à loger les conservateurs; plusieurs plans de 1829-1831 le montrent bien[18]. De 1829, datent trois projets de réfection des façades, qui gardaient le style d'origine. Visconti proposait diverses répartitions des étages et des fenêtres, et, dans le toit, on construisait tantôt des fenêtres mansardées tantôt de simples vasistas[19]. Le 1er septembre 1831, un plan, dressé après la visite du comte d'Argoult, ministre du Commerce et des Travaux publics, montre en superposition une destruction partielle et une complète, et son remplacement par une cour carrée[20]. On voit que Visconti souhaite le départ du personnel habitant la Bibliothèque depuis l'abbé Bignon. Il pense toujours de même en 1847.

Sur les espaces obtenus, Visconti édifie des bâtiments formant galeries, éclairés par six cours, qu'il conservera à travers les décennies. Une nouveauté importante est l'élévation d'un bâtiment menant de la rue de Richelieu à la rue Vivienne, pris sur la cour d'honneur et le jardin[21]. A l'emplacement de la Traverse, des petits hôtels Tubeuf et du grand, il construit deux cours carrées. Du côté Vivienne, sur l'emplacement des anciennes maisons particulières, il projette une cour rectangulaire dont les dimensions correspondent à peu près à ce qui reste de la cour d'honneur. Il prévoit des dépôts pour les Imprimés, les Antiques et la Géographie, tous mal logés, et trois entrées sur les rues de Richelieu, Vivienne et Petits-Champs.

*103. Les planchers métalliques de la Bibliothèque, en 1829.*



*105. Vue panoramique de la rue Vivienne vers 1835.*

Les élévations, qui semblent correspondre aux lignes tracées sur le plan n° 37[22], montrent différentes façades des nouvelles cours. Des toits à deux pentes surélevés couronnent les intersections des différents édifices. Les rez-de-chaussée s'éclairent par de belles fenêtres en plein cintre, cinq par cour, et les premiers étages par autant de fenêtres à frontons triangulaires, le modèle le plus souvent repris dans les plans de Visconti. Le projet de 1832[23], qui représente l'un des bâtiments allant de la rue de Richelieu à la rue Vivienne, montre en plus un étage mansardé avec des fenêtres sans ornements. Chaque cour est ornée d'une fontaine avec un personnage faisant couler de l'eau. Toutes les façades ne sont pas semblables, comme on va le voir. L'ensemble possède un aspect monumental discret dans le style italianisant du XVI^e^ siècle, qui s'intègre bien à l'esthétique néo-classique et se trouve à la mode en Europe et particulièrement en France.

Le plan du premier étage, où sont installées des salles de lectures et des dépôts, fournit une information importante. Aux intersections des nouveaux bâtiments perpendiculaires à la rue de Richelieu et à la rue Vivienne, apparaissent les bases de deux rotondes à coupoles surbaissées et caissons qu'on retrouve sur une élévation conservée[24]; ce sont les ancêtres d'autres projets de Visconti, qui vont devenir de plus en plus grandioses jusqu'à recouvrir la salle de lecture des Imprimés (1840, au quai d'Orsay, 1846, en face de l'Hôtel de Ville, et qu'on retrouvera pour la rue de Richelieu en 1847 et 1850) avec la fonction de carrefour.

De 1829, Il subsiste une coupe du nouveau bâtiment[25], qui va de la rue des Petits-Champs au grand pavillon de Cotte, coupé par un des nouveaux, ce qui détermine deux des cours carrées. A gauche, entre les deux rotondes, l'architecte élève un escalier à double révolution et deux volées conduisant au palier du premier étage jusqu'à la voûte du second, qui possède, entre les rotondes, un éclairage zénithal, système qu'on retrouve sur d'autres plans. Sur la cour de droite, au premier étage, s'ouvre un portique, le seul que nous ayons vu sur les plans subsistants.

Enfin, et cela est important, Visconti se propose d'utiliser le fer pour ses sols, ce qu'on appelle des «fermes». Il en subsiste quelques dessins, dont une très belle coupe, un rez-de-chaussée et deux étages couronnés par une petite coupole et une esquisse destinée au bâtiment qu'il construit sur la rue Vivienne[26]. Il n'est pas le premier qui emploie le fer; on l'utilise à Paris depuis le début du siècle et même en grand (pont des Arts, Halle au Blé, Bourse). Dès la fin du XVIII^e^ siècle, on possède la technique de la fonte, mais le prix de revient encore élevé ralentit son expansion et la réserve aux édifices de finances et, un peu plus tard, aux églises et aux ponts. A la Bibliothèque, Visconti, contraint à l'économie, se limite donc à l'employer pour consolider des sols destinés à supporter des poids très lourds. Il est au moins intéressant de noter qu'il n'est nullement étranger à ces techniques encore assez neuves.

Il dessine aussi de nouvelles façades donnant sur les quatre rues. Il en élabore deux semblables sur les rues Vivienne et Richelieu et une autre du même style pour la rue des Petits-Champs[27]. Il n'y a pas de fenêtres au rez-de-chaussée sans doute pour des raisons de sécurité. La partie centrale, temps fort sur chacune des trois rues, en léger décrochement pour briser la monotonie, est animée par trois portails à arc toscan surmontés de grandes niches avec des statues, séparées par des pilastres corinthiens et encadrées de deux travées limitées chacune par deux pilastres. De chaque côté, sur les deux grandes façades, sont percées des fenêtres à fronton triangulaire, huit de chaque côté du motif central, alternant avec deux hautes baies en plein cintre placées chacune au-dessus d'un portail et inscrites dans un motif en arc de triomphe rappelant le grand dessin central, qu'on retrouvera jusqu'en 1850. Le tout est surmonté d'entablements corinthiens et de piédroits soulignant d'un trait continu la base du premier étage, ce qui accentue l'horizontalité de l'ensemble, rompue par les verticales des temps forts. De plus, Visconti orne tout le rez-de-chaussée de soubassements et de murs à bossage en table et laisse uni le mur du premier étage. Un entablement avec frise sculptée et corniche reçoit la toiture peu élevée. On notera que l'ornementation rue de Richelieu est plaquée sur la façade qui n'avait jamais reçu de décor, sauf, au temps de l'abbé Bignon, un élément bien réduit, le portail surmonté d'un cartouche de marbre noir portant le nom de la Bibliothèque du Roi, avec mufles de lion et corselets[28].

On connaît moins bien les aménagements intérieurs que prévoyait Visconti. En dehors de préoccupations monumentales légitimes et d'ailleurs relativement simples, il avait résolu le problème de l'éclairage par un grand nombre de hautes fenêtres. La hauteur des rez-de-chaussée et des étages montre que les livres étaient installés sur des rayonnages contre les murs, avec des balcons permettant l'accès aux parties les plus hautes, comme l'avait fait de Cotte, arrangement très répandu dans les bibliothèques d'alors et permettant des galeries somptueuses et solennelles comme, par exemple, à la Bibliothèque impériale de Vienne. Les plans et les élévations montrent qu'on utilisait la moindre parcelle pour y placer les collections entassées depuis la Révolution, surtout aux Imprimés.

Peut-être pour amorcer la transformation et même la démolition de l'hôtel Tubeuf, Visconti fait adopter la construction d'une maison basse sur la rue Vivienne, dénommée par lui « Petit avant-corps du bâtiment neuf »[29], avec un rez-de-chaussée à dessin d'arcades et un toit mansardé remplaçant le préau de Boullée[30]. Elle figure sur plusieurs plans. Commencée, semble-t-il, en 1831, elle n'est terminée que vers 1847. On ne la voit plus sur les plans de 1850, où elle était sans doute réutilisée dans les nouveaux projets et Labrouste la démolira. On sait au moins que c'est un de ceux prévus pour former les nouvelles cours, mais cet avant-corps bas surprend par le gaspillage de place en hauteur qu'il implique. Le sort de la Bibliothèque et les projets d'installation en divers lieux de Paris firent qu'on n'y travailla pas avec un grand zèle; ironie, ce fut le seul projet que réalisa Visconti pour la Bibliothèque du Roi. A partir de 1833, il dessine de multiples projets jusqu'en 1846, un dernier pour la place de l'Hôtel-de-Ville [31], avant de revenir rue de Richelieu, le tout inutilement.

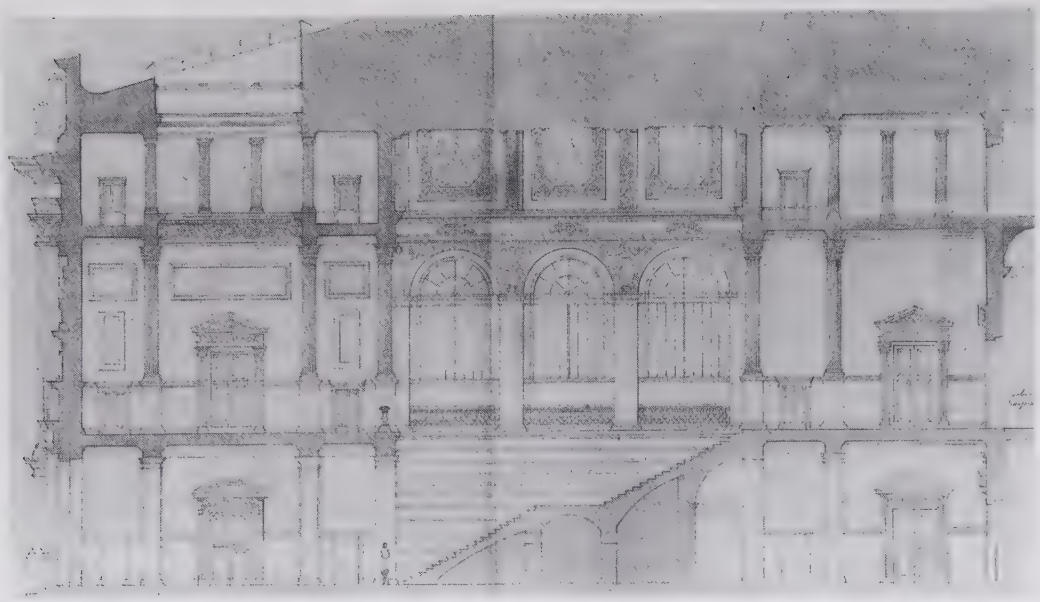
Il subsiste d'autres plans, notamment de 1831 pour le corps de garde à établir au-dessous du Cabinet des Médailles, logé depuis l'abbé Bignon dans ce qui restait à l'extrémité de l'hôtel de Nevers du côté de la rue Colbert[32]. En 1832, Visconti travaillait en outre à la restauration des salles conservées[33]; cela faisait évidemment partie des travaux d'entretien que rendait nécessaire le délabrement de l'ensemble signalé dès avant la Révolution : étaiements, réfection du plancher dans la salle des Manuscrits (alors dans la galerie Mazarine), pavage de la grande cour. En 1833, on installa une salle de lecture pour un public non savant (il n'y en avait aucune à Paris)[34]; 1839-1840, on installa le chauffage par air chaud dans les salles publiques et un atelier de reliure[35].

La commission de 1835 eut à dresser un constat alarmant : entassement des livres dans des locaux inadaptés sur quatre étages, dans de longues galeries rendant le service lent et incommode et la vie des employés très fatigante; humidité du rez-de-chaussée, estampes et cartes dans un entresol trop petit et trop bas de plafond, mal éclairé et d'apparence médiocre. Les antiques sont toujours inaccessibles dans les combles, les escaliers, dans la salle du Zodiaque au rez-de-chaussée. Les Manuscrits sont mieux logés, mais les voûtes présentent des fissures et ont besoin d'être étayées. Les architectes de la commission ont constaté que les façades « ne donnent aucune garantie de durée »; les charpentes succombent sous le poids des livres. C'est ainsi que Visconti dut réparer la galerie du Parnasse au premier étage du petit bâtiment de Cotte qu'il faudra démolir et reconstruire en 1878 parce qu'il s'écroulait sous le poids d'une charpente trop lourde[36]. De même, toutes les voûtes du rez-de-chaussée souffraient du poids qu'elles devaient supporter. Les toitures d'ardoise étaient à refaire en entier. Bref, la vétusté était telle que la commission estimait nécessaire d'importantes réfections sur place ou le déplacement.

Elle examina alors deux projets de Visconti, dont on ne connaît rien d'autre que leur mention dans le rapport déjà cité; l'un poussait à la plus grande économie, se bornant aux réparations strictement indispensables et à l'achèvement de la galerie commencée rue Vivienne. Cependant, Visconti y suggérait la construction de deux autres galeries. Il en coûterait quatre millions. Le second projet, plus dispendieux, demandait bien plus de constructions neuves et permettait de placer 1 600 000 volumes, au lieu de 860 000 dans le premier projet. Les logements des conservateurs devaient être supprimés; la dépense monterait à 9 300 000 francs, sans parler de l'achat des maisons particulières encore debout sur le quadrilatère (soit 4 400 000 francs). Au total, dans le premier cas, il en coûterait environ 8 500 000 francs et dans le second 16 500 000. Mais le conservatoire, conseil d'administration de la Bibliothèque, consultatif mais puissant, ne voulait pas quitter la rue de Richelieu et profita de la mauvaise volonté gouvernementale. Finalement, la commission conclut non sans regret à une autre installation dans Paris, de préférence la Pépinière où s'élève aujourd'hui l'Ecole des Mines. De toute façon, on ne fit rien, mais c'est connaître la fin du roman de Visconti avant d'avoir vu tout son développement.

## Deuxième période : 1846-1847

Les années suivantes, l'architecte ne cesse de faire des plans — il a quelques rivaux — pour divers emplacements dans Paris. Aucun n'est retenu. Enfin, le vent tourne; à la fin de 1846, il achève une nouvelle série pour la rue de Richelieu; les négociations reprennent entre les ministères des Travaux publics et de l'Instruction publique. Le Conseil des Bâtiments civils les refuse, le 14 janvier 1847. Une semaine plus tard, Visconti, inlassable et patient, présente un nouveau projet à peine modifié, qui est accepté par le Conseil le 21 janvier, mais rejeté par le ministère de Travaux publics[37].



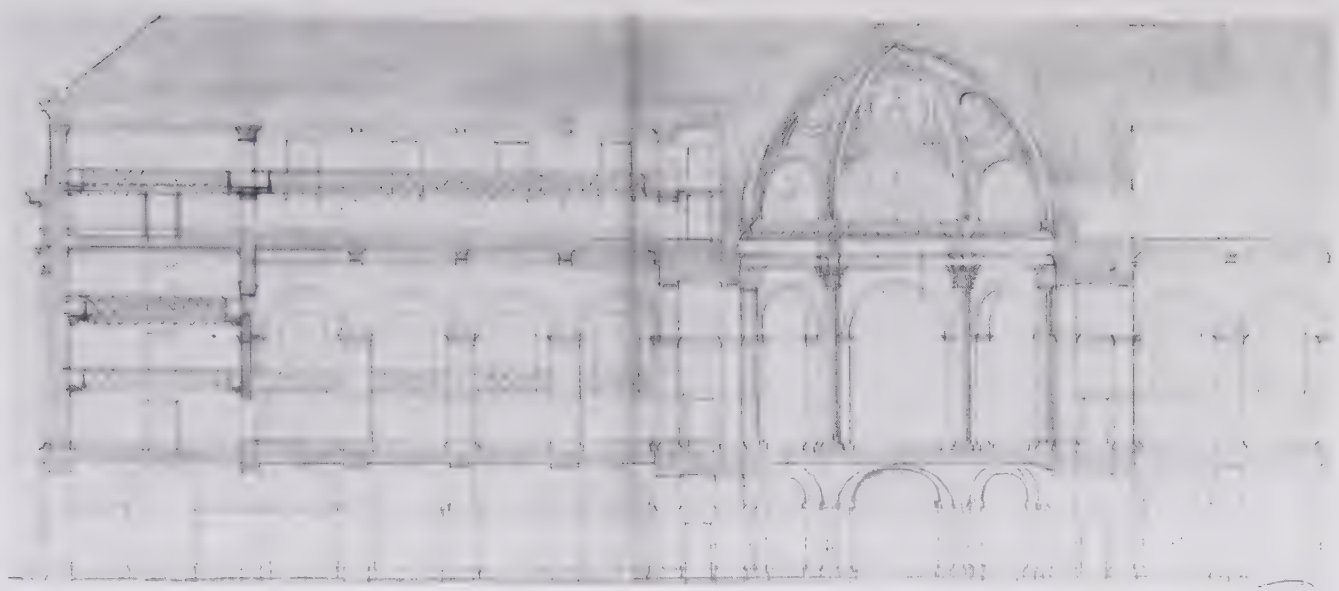
*106. Projet de 1847, coupe sur le grand escalier.*

Cette nouvelle série est beaucoup plus intéressante que la première. L'architecte affronte les mêmes difficultés : détruire ou non et, dans l'affirmative, quoi, pour avoir la liberté de construire une bibliothèque fonctionnelle. D'autre part, son style s'est modifié en travaillant à ses autres projets parisiens, bibliothèques et autres. La mode aussi a évolué. Sa première série se ressentait encore assez fortement d'un certain néo-classicisme, né à la fin de l'Ancien Régime, épanoui sous l'Empire et la Restauration. Comme ses confrères, il réfléchit sur le vocabulaire architectural traditionnel issu de l'antiquité grecque et romaine, mais aussi de la renaissance italienne et française, plus peut-être que du grand style du siècle de Louis XIV, ce qui va modifier ses premières conceptions.

Dans ses projets de 1846, visés ou rejetés en janvier 1847, Visconti propose à nouveau les destructions qui lui paraissent toujours indispensables. Il conserve les deux galeries de Mazarin, Haute et Basse, qui vont bientôt s'appeler Mazarine et Mansart, et les bâtiments élevés sur la rue de Richelieu, le pavillon de l'Horloge, au rez-de-chaussée duquel sont placés les globes de Coronelli[38], ce qui permettra de construire un bâtiment doublant le pavillon de Cotte à la place du salon en saillie à l'arrière, où ils étaient installés. Visconti persiste, on le voit, dans l'idée que la Bibliothèque ne peut demeurer à son emplacement sans des destructions qu'il souhaiterait certainement plus considérables encore et qui permettraient une reconstruction rationnelle.

Malgré l'importance des bâtiments conservés et l'effort d'adaptation auquel ils obligent l'architecte, celui-ci réussit à renouveler totalement la conception générale de la Bibliothèque[39]. Dès 1829, il avait placé l'entrée monumentale sur la rue des Petits-Champs, sans en tirer toutes les conséquences, comme il le fait en 1847. Cette fois, la porte principale donne sur une vaste entrée d'où part un escalier monumental, conduisant vers les salles de lecture. Il y a des variantes. Sur l'un des projets, on voit l'escalier sommé d'une élégante petite coupole surbaissée au-dessus d'une rotonde[40]. Sur d'autres, il conduit par de vastes paliers aux salles de lecture. L'un d'eux[41] prévoit, non pas une coupole mais un plafond surbaissé, décoré de peintures couronnant le premier étage; à la suite, commence la galerie Mazarine dont on aperçoit trois niches avec des statues. Un autre dessin montre la cage de l'escalier s'élevant jusqu'au haut du deuxième étage; sur le premier palier, un mur percé de trois baies éclaire l'ensemble. Sur le plafond en voûte surbaissée, on prévoit des peintures décoratives. L'effet vise au grandiose et y parvient avec élégance. Chaque dessin comporte des différences de détail, qui montrent la virtuosité de Visconti pour broder des variations sur un thème.

L'idée vraiment nouvelle ici est la création d'un axe parallèle aux rues de Richelieu et Vivienne, partant de l'entrée sur la rue des Petits-Champs, passant par le grand escalier et la galerie Mazarine, allant jusqu'à une vaste rotonde et continuant par une galerie jusqu'à l'extrémité du bâtiment, rue Colbert. La rotonde est couronnée par une coupole très différente de celles proposées en 1829, qui rappelle le projet récemment abandonné pour l'édifice un moment souhaité en face de l'Hôtel de Ville. Elle n'est plus surbaissée mais ovoïde, construite directement sur un entablement octogonal appuyé sur huit colonnes, dont les lignes sont prolongées par les arcs de la coupole jusqu'à son sommet. Elle sert de carrefour à la croisée de quatre galeries et de quatre cours. Comme les précédentes, elle est éclairée par quatre grandes baies. Avec



*109. Projet de 1847, coupe sur la rotonde de la salle de lecture.*

ses huit branches, elle n'est pas sans évoquer la chapelle de la Salpétrière. Au centre, se trouve le bureau des conservateurs et des employés. Les deux branches du bâtiment qui va de la rue de Richelieu à la rue Vivienne forment deux salles de lectures pour les imprimés; reste des galeries à cet étage et aux autres sert de dépôts pour les livres[42].

D'autre part, Visconti propose comme en 1829 un bâtiment traversant la cour-jardin et joignant la rue de Richelieu à la rue Vivienne en passant par la rotonde, qui montre ainsi toute son utilité. Il élève d'autres constructions sur la rue Colbert, à la suite du petit pavillon de Cotte, tout le long de la rue Vivienne et de la rue des Petit-Champs. En arrière, un autre, parallèle, délimite deux cours. On se retrouve avec les six proposées en 1829, non plus quatre carrées et deux plus grandes, rectangulaires, mais toutes rectangulaires, quatre de même taille et deux plus petites du côté de la rue des Petits-Champs. Au premier étage, les Estampes encadrent la cour de gauche, de ce même côté. Les Manuscrits, avec leur salle de travail, occupent la cour de droite et conservent la galerie Haute[43]. La Géographie se trouve au rez-de-chaussée du pavillon de l'Horloge et sur deux côtés de la nouvelle cour voisine à gauche de la grande entrée; le Dépôt légal est à droite sur l'autre cour. Un musée des antiques est prévu le long de la rue des Petits-Champs, où sont également installées deux salles pour les cours publics d'archéologie. L'arcade de la rue Colbert est supprimée; les petits bâtiments de l'autre côté sont adjugés à l'administration; un corps de garde y est installé au rez-de-chaussée.

Certains de ces projets sont rejetés, d'autres acceptés; aucun n'est réalisé; on ne parvient pas à sortir de l'ère des hésitations et des économies[44]. Le talent de l'architecte ne saurait alors être mis en cause. Ses nouveaux plans, les nouvelles solutions apportées à un problème très difficile, affinées par vingt ans de réflexion, ne retiennent pas l'attention des pouvoirs publics.

Visconti a beaucoup travaillé le grand portail sur la rue des Petits-Champs et l'entrée qui lui fait suite. On en a conservé plusieurs projets, dont deux qui se ressemblent dans leur dessin et leurs proportions. L'un est vraiment somptueux, construit sur deux étages avec un couronnement et un petit toit surélevé[45]: le portail est surmonté d'un cartouche destiné au nom de la Bibliothèque et d'un tympan avec trois statues d'hommes assis, drapés à l'antique et devisant. Quatre travées de deux colonnes corinthiennes cannelées sur des piédroits presque aussi hauts que le portail qu'elles encadrent, alternent avec des fenêtres à fronton. Au-dessus de l'entablement, comprenant frise et corniche, chaque travée est couronnée par une statue d'homme assis et drapé.

L'autre projet de portail, nettement plus simple[46], avec les mêmes proportions que le précédent, est dépourvu de tympan. Le portail est encadré de pilastres corinthiens cannelés, surmonté d'un cartouche. Au-dessus des quatre pilastres et de l'entablement, se dressent quatre statues d'hommes debout, peut-être des cariatides. La façade est ornée de pilastres et de fenêtres à frontons triangulaires au premier étage; des soupiraux éclairent le rez-de-chaussée bas. L'entrée conduit au grand escalier placé sous une coupole, ce n'est pas nouveau dans les projets de Visconti. Une autre élévation montre une façade destinée certainement à la rue de Richelieu et peut-être aussi à la rue Vivienne, vu la recherche de symétrie qu'on a déjà rencontrée entre les deux rues[47]; elle est du même style que l'élévation précédente avec en alternance, au premier étage, des piliers cannelés, des fenêtres et des niches,

toutes à fronton triangulaire. Pour rompre la monotonie de cette longue façade, le centre du bâtiment Mazarin est en léger décroché, avec un toit surélevé rappelant celui de la grande entrée. La partie droite vers la rue des Petits-Champs remplaçant les bâtisses démolies est à peu près semblable mais le rythme plus large, les quatre travées de pilastres et les ouvertures plus éloignés les unes des autres, introduisent une variété supplémentaire. Au rez-de-chaussée, quelques fenêtres et deux portes.

Visconti dessina encore un projet très différent des précédents. Il y adopte l'arc de triomphe encadrant le portail, lui-même surmonté d'une sculpture à plusieurs personnages inscrits dans un rectangle. De chaque côté, deux travées de pilastres cannelés encadrent chacun une fenêtre à fronton triangulaire. Au-dessus des piliers et de l'entablement, couronnant l'arc de triomphe, huit cariatides groupées par deux. Sur le reste de la façade, de chaque côté du portail, Visconti fait alterner en ordre serré six fenêtres et six pilastres. Dans le rez-de-chaussée bas, s'ouvrent des soupiraux dans un appareil de pierres en bandeaux. La longue façade sur la rue de Richelieu présente une disposition du même genre que dans le modèle précédent mais plus sobre, plutôt trop pour une telle longueur[48].

L'arc de triomphe intéressant Visconti, il en dessine un autre dans le même genre que le précédent, avec une inscription au lieu de statues au-dessus du portail, par souci probable d'économie; pour le reste, pilastres, fenêtres et cariatides se resssemblent beaucoup. Sur la même feuille, figure un projet d'entrée en coupe avec un retour à la coupole surbaissée, peinte à fresque au-dessus d'un deuxième étage.

Il reste aussi quelques dessins pour la décoration intérieure, élégants et raffinés, appelés « Détails en grands » ou « Grands détails » ; par exemple, des projets d'armoires pour les Imprimés et les Manuscrits[49], avec balcon comme dans les aménagements de l'abbé Bignon. Le style est sobre, des piliers de bois sculptés permettent d'installer des rayonnages. Le plan du Cabinet des Estampes[50] prévoit un bureau pour les conservateurs et l'atelier des restaurateurs, qu'on voit pour la première fois dans un projet pour la Bibliothèque. Deux très jolies élévations montrent le côté des fenêtres et le côté des armoires pour la conservation. Visconti a ajouté quatre globes géographiques de chaque côté des portes — on sait que la Bibliothèque en était riche. Au Cabinet des Médailles[51], des boiseries nouvelles étaient prévues, celles qui étaient déjà en place ne suffisant plus. On prévoyait en outre trois salles, une pour les antiquités égyptiennes, cercueils de momies et tableaux, une grande pour les médailles, avec, au milieu, un meuble long pour les bronzes, vases et objets divers entassés des sous-sols aux combles, une troisième pour les armures entrées pendant la Révolution, les costumes et les idoles, résultats des collections commencées par Barthélemy de Courçay avant la Révolution et continuées avec enthousiasme par Jomard, qui y avaient vu, l'un et l'autre, la possibilité d'organiser un musée d'ethnographie comme celui de Saint-Pétersbourg[52].

Au premier coup d'œil, il n'y a pas une très grande différence entre les deux séries de plan. Chaque fois, le portail se trouve sur la rue des Petits-Champs; la grande innovation de 1847 consistait à tirer parti de cette disposition avec l'axe traversant toute la Bibliothèque, destiné à faciliter l'accès aux différents départements la circulation intérieure et peut-être aussi la surveillance du département le plus fréquenté, celui des Imprimés.

## Troisième série : 1850-1853

Visconti se remet au travail en 1850, après la traversée d'une autre révolution. Les quelques plans conservés à la Bibliothèque ne semblent pas constituer une série homogène, bien qu'ils portent tous les mêmes dates : 1er et 8 août 1850; il y a peut-être là deux, voire trois projets, mais il manque trop de pièces pour qu'on puisse conclure.

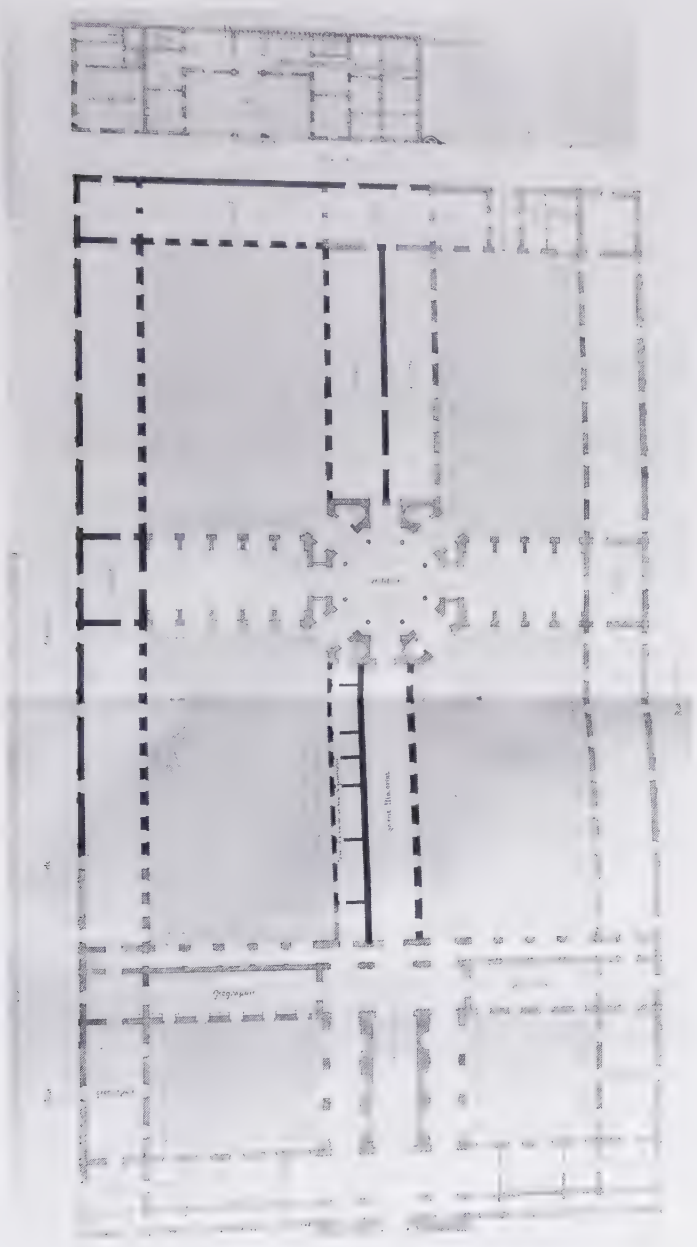
Sur le premier, Visconti semble abattre même les bâtiments sur la rue de Richelieu et la rue Colbert, puisqu'on voit sur les quatre rues des rez-de-chaussée surélevés avec des toits mansardés. Il ne semble pas chercher à gagner de la place en hauteur. Il construit ses six cours, place comme toujours la grande entrée sur la rue des Petits-Champs et dessine une nouvelle rotonde, surbaissée celle-ci[53]. L'axe de 1847 est donc repris.

L'entrée principale, qui rappelle un peu les arcs de triomphe de 1847, est encore plus sobre que les précédentes. La décoration se concentre sur le portail, relativement riche par rapport aux autres façades. La porte sculptée est couronnée d'un haut fronton rectangulaire portant les mots « Bibliothèque nationale ». Elle est encadrée de statues d'hommes vêtus à l'antique dans des niches très ornées, séparées par des pilastres cannelés et bagués, innovation récente, qui apparaît au Louvre à l'achèvement duquel Visconti travaille depuis 1848. De chaque côté, se succèdent trois fenêtres à fronton triangulaire; à chaque extrémité, une statue dans une niche entre deux pilastres, de même sur les trois autres rues. Sur la façade rue de Richelieu, très réussie, la décoration est également centrée avec neuf niches ornées de statues, une niche vide plus grande au centre, et trois autres également vides de chaque côté entre des travées de pilastres. La rue Vivienne n'est ornée que de niches vides encadrées de pilastres[54]. La rue Colbert est encore plus modeste avec des pavillons aux deux bouts, deux niches au centre, une dans chaque pavillon, le tout s'accompagnant d'un jeu de pilastres à peine dégagés du mur.

Les coupes et élévations qui suivent surprennent en-

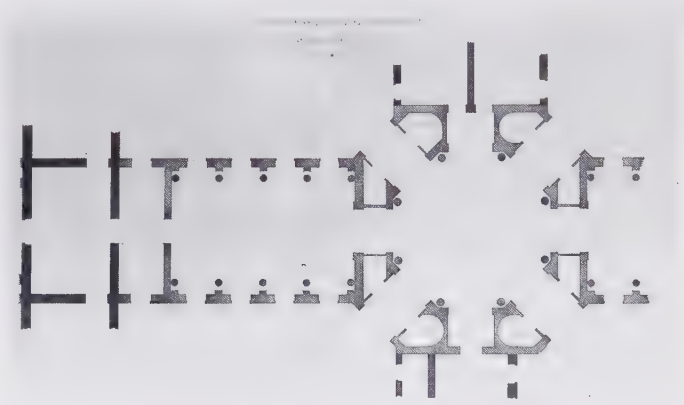
core plus que les précédents. En effet, si les premières montrent des rez-de-chaussée bas, celles-ci offrent des bâtiments de la hauteur accoutumée et parfois plus élevés encore. C'est ce détail qui permet de se demander si l'architecte a présenté en même temps un ou deux projets. L'absence d'un plan d'ensemble correspondant à ces élévations empêche toute conclusion.

Visconti a encore dessiné une coupe-élévation qui montre le grand escalier et sa voûte surbaissée au deuxième étage[55]. Le portail est en arc surbaissé encadré de deux portes en plein cintre. Un étage mansardé au-dessus de la cage de l'escalier reçoit un entrepôt de livres. A l'extrémité droite, un pavillon en coupe montre d'autres entrepôts de livres; la partie gauche non dessinée est symétrique de celle-ci. Ce projet imposant tient mieux compte de la place utilisable en hauteur que les rez-de-chaussée sur les quatre rues.



*107. Plan du projet de 1847.*

Cette série complexe offre encore trois coupes. Une longitudinale[56] montre l'intérieur de l'élégante rotonde à coupole surbaissée déjà bien connue avec ses accès aux galeries et ses quatres baies et depuis le rez-de-chaussé ses voûtes surbaissées et ses arcs en plein cintre. A gauche, sur leur cour, les deux galeries de Mazarin en coupe, dont on aperçoit les peintures; à droite, sur une autre cour, le long bâtiment qui double le grand pavillon de Cotte à l'arrière, deux étages avec chacun onze fenêtres en plein cintre au rez-de-chaussée, en arc surbaissé au premier, et un toit mansardé avec des vasistas ou de petites fenêtres. A l'extrémité, un bâtiment en coupe laisse voir les livres sur leurs rayons. Une coupe transversale[57] centrée sur la rotonde montre deux autres cours dessinées par les deux autres ailes, à la même hauteur que l'élévation précédente.



*108. Projet de 1847, plan de la rotonde du bureau des conservateurs.*

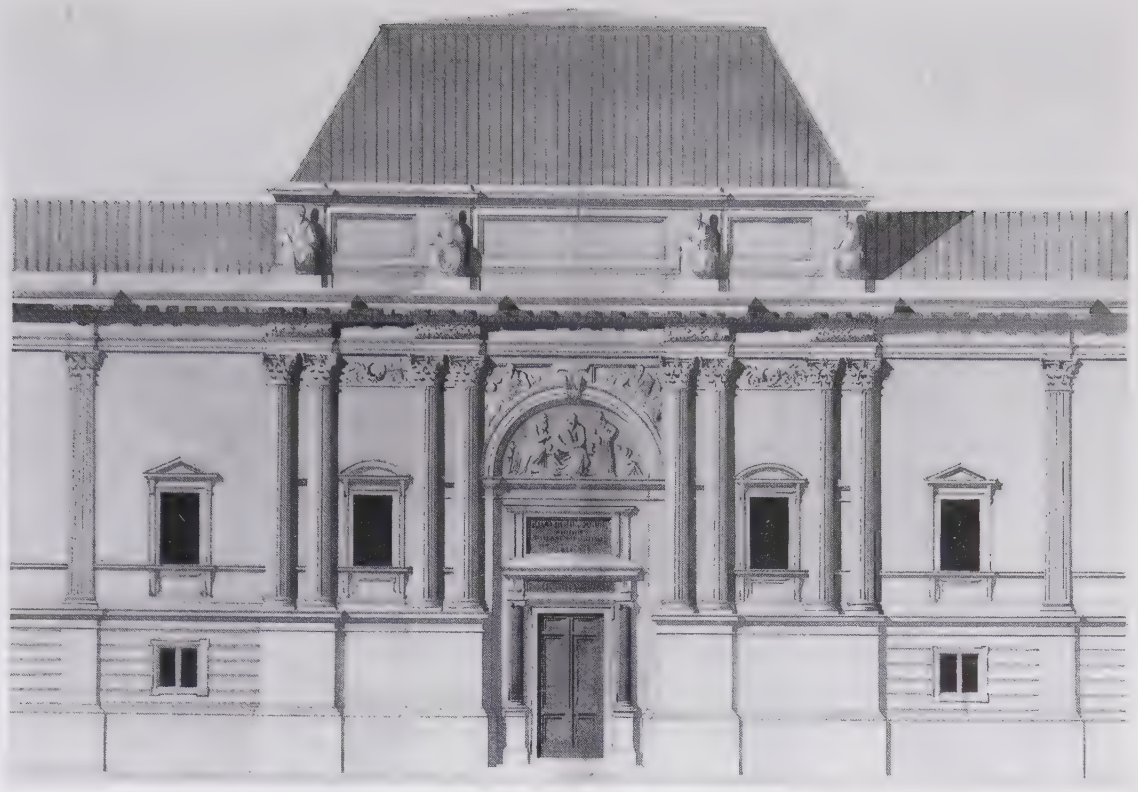
Une coupe de 1850[58] montre un projet tout à fait nouveau pour la façade des galeries de Mazarin du côté Vivienne. L'architecte garde quatre fenêtres sur neuf, construit à la suite avec des pans coupés un bâtiment de longueur à peu près égale, qui semble aller jusqu'à la rue Vivienne. Au rez-de-chaussée, il place les globes de Coronelli. A gauche, sur le même plan que les galeries, il continue jusqu'à la rue Colbert par une façade toute différente : cinq fenêtres inscrites dans des arcs en plein cintre réunis par des bandeaux au rez-de-chaussée, cinq autres au premier étage, deux à frontons triangulaires alternant avec deux à croisée ionique, toits à fenêtres mansardées. Derrière le nouveau pavillon des globes, qui sert en même temps de dépôt à livres, Visconti construit une rotonde sous un toit octogonal assez plat. Si la forme diffère des coupoles précédentes, l'idée n'est pas abandonnée.

Du point de vue technique dans le domaine des bibliothèques, il est assez difficile de se prononcer sur la valeur de ses travaux, rien n'ayant été réalisé. Visconti doit tenir compte de la taille présente et à venir de la Bibliothèque et trouve sur place des galeries auxquelles il faut en ajouter d'autres; sur presque tous ses projets, il crée une véritable grille sur plusieurs étages. Ce qu'il apporte de nouveau, c'est essentiellement sa rotonde-carrefour à coupole[59], autour de laquelle s'organise le département le plus important de la Bibliothèque, celui des Imprimés, mais qui ne recouvre pas une salle de lecture comme ce sera le cas bien plus tard au British Museum, à la Preussische staatliche Bibliothek à Berlin ou à la Library of Congress. Par leur taille, les entrepôts laissent au personnel un énorme effort à accomplir pour classer les livres et les distribuer, mais il est inutile de reprocher à un architecte de son temps de ne disposer d'aucun procédé moderne facilitant les déplacements verticaux et horizontaux. D'autre part, il faut souligner que Visconti a beaucoup modifié ses idées entre 1829 et 1847, et dans le sens d'une amélioration sensible. En 1850, il n'invente plus[60]. Mais on voit bien dans la série de 1847 que les travaux qu'il a effectués pour ses bibliothèques-fantômes et pour les bâtiments qu'il a édifiés ont bien enrichi sa réflexion, certainement aussi le regard qu'il a jeté sur les œuvres de ses contemporains. Cependant, s'il veut reconstruire en plus grand qu'on ne l'avait encore fait à Paris, il ne renouvelle pas la construction des bibliothèques. Or Labrouste, à qui l'on a donné des moyens, a commencé en 1843 la Bibliothèque Sainte-Geneviève, utilisant largement les structures métalliques, il crée une vaste et belle salle de lecture éclairée par de grandes baies vitrées. C'est lui qui succèdera à Visconti à la Bibliothèque devenue impériale. S'il a été heureux dans le dessin de la belle salle de lecture des Imprimés, il a été fort peu novateur pour les façades sur les rues de Richelieu et des Petits-Champs. Visconti avait eu des idées, traditionnelles peut-être, mais mieux rythmées et par là moins monotones.

On ne peut qu'admirer la persévérance de Visconti, considérer aussi avec perplexité les pouvoirs publics qui se succèdent, incapables, les uns et les autres, d'examiner avec quelque suite dans les idées l'agrandissement, voire la reconstructions de la Bibliothèque, pour un temps encore la plus importante au monde. Visconti eut la malchance de tomber dans une période très défavorable. Labrouste eut affaire à des gouvernements qui lui donnèrent des moyens importants. Mais on ne lui donna pas non plus l'espace nécessaire aux décennies à venir. Les architectes qui se sont succédés au XX^e siècle n'ont pu montrer leur ingéniosité que dans l'agrandissement sur place. Visconti est un exemple particulièrement malheureux du dédain dans lequel on aura tenu trop longtemps une superbe bibliothèque, laboratoire naturel de la recherche.

NOTES

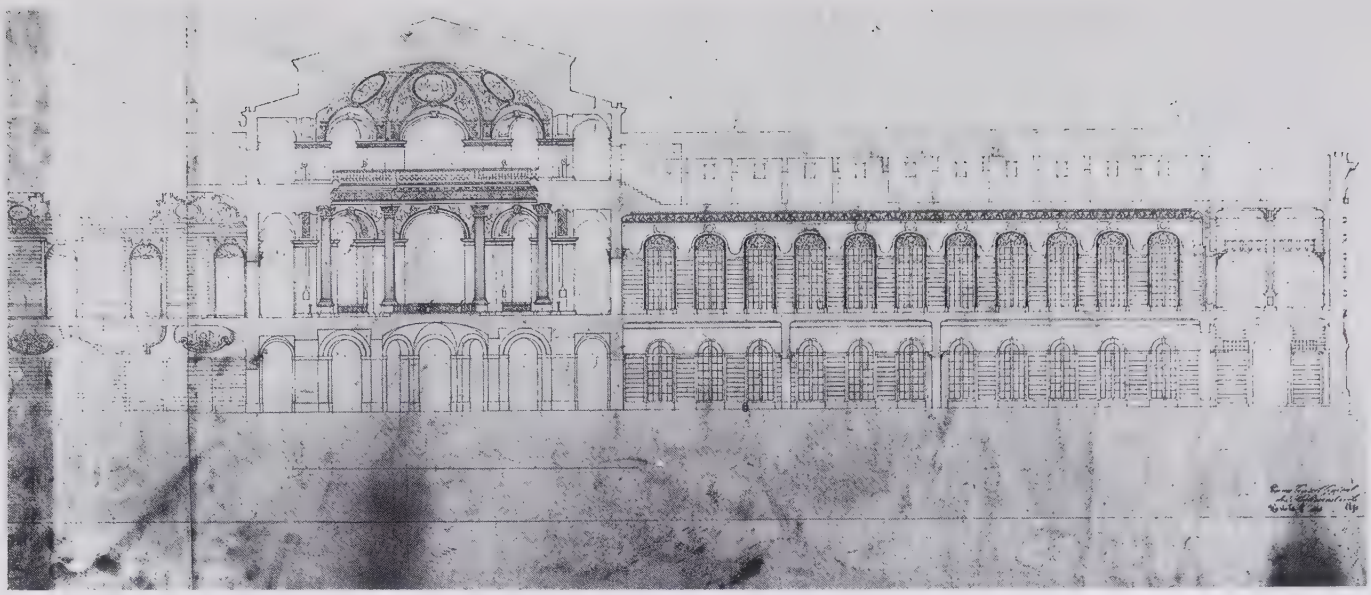
1. A.N., F [21] 1355, 16 novembre 1826.
2. A.N., *ibid.*, lettre de Delannoy à son ministre, 21 novembre.
3. J.-F. Foucauld, *La Bibliothèque royale sous la Monarchie de Juillet*, Paris, Bibliothèque nationale, Comité des travaux historiques et scientifiques, 1978, p. 62.
4. Voir, dans cet ouvrage, la contribution de Françoise Hamon. Ce qui concerne la rue de Richelieu ne va pas sans de grandes difficultés, les plans ayant été presque tous détruits en août 1868, dans l'incendie du petit hôtel Colbert. Il en reste donc peu à la B.N. et en très mauvais état. Les plans déposés par le Conseil général des bâtiments civils se trouvent aux Archives nationales, mais, s'ils sont intéressants, ils sont trop incomplets pour un travail vraiment précis. Ils sont souvent signés et datés par Visconti et par le Conseil. Par exemple, si la Bibliothèque possède une série de plans pour la période 1850, aucun ne se trouve aux A.N. où les autres séries sont mieux représentées; trop d'entre eux ne portent pas de dates (B.N., a 2-8, 28, 29. A.N. : N III Seine 1138 (tous); N III Seine 1139, plusieurs. V.A., boîte V, n° 31-38 et boîte XL, n° 1-6. La B.N. possède tout de même un certain nombre de plans de travaux de maçonnerie, de fondations, le plus souvent des années 1850, qui ne peuvent être étudiés ici. C'est un dépôt des archives de l'Administration fait au Département des Estampes et classé. Voici la récapitulation chronologique du reste :
   1829 : A.N., N III Seine 1139, n° 16, 18, 21, 24, 25, 29. V.A., V, n° 31-38, 41, 43, et V.A. XL, n° 15-20.
   1831 : B.N., a 9-24. A.N., N III Seine 1139, n° 27, 31, 32, 33, 37. V.A. CX, n° 1-5 (ceux-ci sont peut-être de 1833).
   1832 : A.N., N III Seine 1139, n° 1, 6, 7, 9, 12, 19, 20, 22, 23, 26, 28, 30, 34, 35, 36, 39.
   1833 : A.N., N III Seine 1139, n° 4.
   1846-1847 : B.N., a 25. A.N., V.A. n° 47-48, 51-5, et V.A. CVIII, n° 1-8.
   1850-1853 : B.N., a 5 bs, 26-28, 30-39.
   1854 : A.N., V. A., CX, n° 7-11.
5. On se reportera à l'histoire détaillée qui figure dans S. Balayé, *La Bibliothèque nationale des origines à 1800*, Genève, Droz, 1988. On notera aussi qu'il y a des confusions entre les noms des différents hôtels qui ont fini par composer la Bibliothèque.
6. Tubeuf avait fait construire trois petits hôtels de rapport, qui sont les véritables hôtels Tubeuf; celui qu'on appelle ainsi aujourd'hui avait été construit par un parlementaire, Duret de Chevry; il avait appartenu peu de temps à Tubeuf et fut racheté par Mazarin très peu après. Ce n'est pas le nom qu'on lui donnait sous l'Ancien Régime, mais celui d'hôtel de la Compagnie des Indes, puis d'hôtel du Trésor jusqu'à ce qu'il fût enfin attribué à la Bibliothèque du Roi.
7. On se reportera aux études faites par S. Balayé, *La Bibliothèque nationale des origines à 1800*.
8. On se reportera pour cette portion de l'historique au XIX^e siècle à J.-F. Foucaud, *La Bibliothèque royale sous la Monarchie de Juillet*, pp. 64-90. Il consacre la seconde partie de son livre aux problèmes architecturaux en faisant évidemment une part très importante à Visconti. Il reproduit notamment une série de cinq plans de la Bibliothèque à cette époque, plans qui montrent parfaitement sur quoi travaillait Visconti. On verra, du même auteur, « L'espace à la Bibliothèque royale vers 1830; réalités et projets » *(Institut d'étude du livre, 2^e colloque, 6-7 juin 1980. Les espaces du livre.* II. Les bibliothèques.)
9. Soit sur 14 000 m².
10. Voir S. Balayé, *La Bibliothèque nationale des origines à 1800*, pl. 31.
11. On connaît le très beau projet de Boullée pour une salle de lecture, antérieur à la Révolution. Les deux architectes firent des projets qui n'eurent pas de succès et finalement l'un et l'autre construisirent une petite bâtisse sur le même emplacement de la rue Vivienne.
12. Voir S. Balayé, *op. cit.*, pour le XVIII^e siècle et, pour le moment qui nous occupe, la contribution de J.-F. Foucauld à l'*Histoire des*



*110. L'entrée de la Bibliothèque rue des Petits-Champs, selon le projet de 1847.*

*bibliothèques de France,* t. III, à paraître très prochainement. Nous le remercions vivement de nous l'avoir communiquée. Il indique qu'alors vingt-cinq logements occupaient 145 pièces. L'administrateur, Naudet, en avait douze. L'Ecole des langues orientales y logea de 1795 à 1868 et l'Ecole des Chartes de 1821 à 1840; elles occupaient, il est vrai, des espaces beaucoup plus modestes que Naudet.

13. Les projets du XVIII[e] siècle pour installer la Bibliothèque dans des sites plus commodes sont insuffisamment connus dans le détail, ceux de la Révolution pas davantage. Pour les premiers, voir S. Balayé, *La Bibliothèque nationale des origines à 1800,* Genève, Droz, 1988. Pour la suite, voir S. Balayé et K. Kantorska, « Un sanctuaire des sciences, projets d'architecture pour la Bibliothèque nationale à l'époque révolutionnaire », *Bulletin des bibliothèques de France,* t. 34, n° 2-3, 1989. On voit mentionnés des lieux possibles, notamment le Louvre, mais on a rarement des plans précis, sauf deux pour l'église de la Madeleine et un pour le Luxembourg.
14. On trouvera plus loin la première, présidée par Cuvier au moment de l'approbation des projets en 1831 par Visconti.
15. A.N., F [21] 1356, « Rapport de la Commission chargée d'examiner la question de l'emplacement de la Bibliothèque du Roi, par M. de Sade ».
16. A.N., Versements de l'Architecture, désormais désignés par les initiales V.A.; ici V.A., n° 19 et 20, auxquels il faut probablement ajouter le n° 37.
17. Les immenses et magnifiques globes de Coronelli qui encombraient la Bibliothèque depuis le XVIII[e] siècle et pour lesquels de Cotte construisit une annexe à laquelle on avait accès par l'actuel salon d'honneur; on les trouve encore sur les plans des architectes pendant tout le XIX[e] siècle, assez peu, il faut le dire, sur les plans de Visconti.
18. Cela n'allait pas sans faire courir des risques d'incendie et occupait une place disproportionnée dans des bâtiments déjà trop petits. Plusieurs plans le montrent bien; on verra notamment A.N., N III Seine 1139 qui comporte des plans des étages, des élévations, etc.
19. Voir notamment N III Seine 1139, les n° 22 et 24.
20. S'il avait conservé l'hôtel Tubeuf, la façade de celui-ci sur le jardin Vivienne se serait trouvée à quelques mètres des constructions nouvelles, ce qui était impossible.
21. Ce n'est pas une nouveauté; on la trouve sur des plans de Robert de Cotte et sur un plan de Bélanger.
22. La coupe A-B semble bien correspondre à V.A., XL, n° 19; la coupe C-D à N III Seine 1139, n° 20 et la coupe E-F au n° 23 de cette même série. Mais ces deux dernières sont datées de 1832, ce qui montrerait que Visconti travaille toujours à son projet, même après l'approbation de la Commission de 1831 présidée par Cuvier.
23. V.A., XL, n° 19.
24. Ce plan du premier étage avec les rotondes semble bien de la même famille que les plans du rez-de-chaussée et du premier étage dont nous avons parlé. Il existe une élévation de la cour à l'escalier (V.A., V, n° 42).
25. A.N., V.A., XL, n° 20.
26. V.A., XL; n° 24 et 25.
27. On peut penser que la rue Colbert devait s'orner d'une façade plus simple de même style, mais on ne possède pas de dessin.
28. Voir la description dans S. Balayé, *op. cit.,* pp. 189-190.
29. N III Seine 1139, n° 26. Exercice de 1832. On verra notamment le n° 39, façade sur cour et sur rue, élévation.
30. Les plans conservés à la B.N. (dépôt des archives de l'Administration aux Estampes) comportent notamment une « Elévation existante sur la rue Vivienne », beau lavis bleu-gris (a 25). Ce bâtiment contint les archives de l'Administration.
31. Tout ceci est étudié en détail par Françoise Hamon dans ce même volume, mais il est nécessaire de resituer parmi eux les travaux de Visconti pour la rue de Richelieu.
32. N III Seine 1139, n° 31, plan, coupe et élévation. Comme les dessins qui suivent concernent une grille à placer à l'entrée du même



*112. Coupe sur la rotonde et façade de la galerie neuve, 1850.*

Cabinet, on peut penser que tout ceci a été projeté après le vol très grave survenu aux Médailles dans la nuit 5 au 6 octobre 1831.

33. N III Seine 1139, n° 39, galerie du Mont-Parnasse, daté 18 septembre 1832.
34. On ne la voit sur aucun des plans conservés; elle dut être installée dans un local existant, le petit pavillon de Cotte par exemple.
35. J.-F. Foucaud, *op. cit.*, pp. 90-91.
36. On devait le reconstruire à l'identique au moins quant à la façade sur cour.
37. J.-F. Foucaud, *op. cit.*, p. 109, signale le refus du ministère dans A.N., F[17]3455, dossier 1.
38. Ce qui impliquerait des aménagements, les globes ayant besoin de deux étages. C'est un « détail » sur lequel Visconti ne s'attarde pas; les globes le gênent et il a raison. Installés en 1779-1780, ils devaient quitter la Bibliothèque au début du XX[e] siècle (S. Balayé, *op. cit.*, pp. 283-284).
39. Il existe plusieurs plans de cette époque, notamment dans N III Seine 1138, dans V.A., V, en particulier le n° 47. Un très beau plan de la rotonde figure dans V. A. CVIII, n° 6.
40. A.N., V.A., V, n° 53. Seule, la verrière qui permet l'éclairage est visible sur l'élévation qui accompagne cette coupe.
41. A.N., V.A., CLIII, n° 8.
42. V.A., V, n° 47. Dans ce cas, il semble bien qu'on ait abattu et reconstruit tous les bâtiments sur la rue de Richelieu
43. Elle est dite Mazarine sur ce plan, mais la galerie Basse, future Mansart, y porte aussi le nom de Mazarine.
44. Le personnel ne tient pas aux changements, les lecteurs non plus, tout particulièrement le comte de Laborde, ennemi acharné des projets de Visconti, qui exprime ses objections dans des lettres, intitulées *De l'organisation des bibliothèques dans Paris*, Paris, A. Franck, 1845, la première, la deuxième et la huitième. Il s'oppose en particulier à la démolition du palais Mazarin et blâme tous les projets de l'architecte avec une violence remarquable.
45. V.A., V, n° 51.
46. V.A., V, n° 53.
47. V.A., V, n° 52.
48. On peut penser qu'il y avait une légère différence sur la rue Vivienne pour ces deux derniers plans, si Visconti conservait le petit bâtiment construit depuis 1829. On le voit du reste expressément mentionné pour la rue Vivienne parmi trois élévations (N III Seine 1138, n° 6).
49. N III Seine 1138, n° 3 pour les Imprimés et n° 7 pour les Manuscrits.
50. N III Seine 1138, n° 4.
51. N III Seine 1138, n° 5.
52. Ces objets seront répartis dans d'autres musées dans le courant du XIX[e] siècle; les armes iront au futur musée de la Guerre, il y avait là des armures royales, François I[er], Henri IV, celle de Sully; les objets de provenance lointaine (Chine, Pérou, etc.) alimenteront le Musée ethnographique, futur Musée de l'Homme (voir S. Balayé, *op. cit.*, ch V).
53. Les plans subsistants sont à la B.N. (archives de l'Administrations déposées aux Estampes, a 30 et ss.). De a 30 à a 39, ils sont datés des 1[er] et 8 août 1850. Ces plans sont datés. Il faut mentionner un très grand plan dans les archives Du Périer, qui ne comporte pas le bâtiment allant de la rue de Richelieu à la rue Vivienne en coupant la grande cour-jardin. Appartient-il à cette série, ou bien est-ce là un projet abandonné? Dans la série de la B.N., il n'existe malheureusement que des coupes et des élévations, mais pas de plans, à cause de l'incendie déjà mentionné.
54. On ne voit plus le petit bâtiment construit par Visconti sur la rue Vivienne.
55. B.N., a 38.
56. B.N., a 36.
57. B.N., a 37.
58. B.N., a 39.
59. Elle pourrait faire penser à la coupole construite au carrefour des deux galeries de la bibliothèque du couvent de Sainte-Geneviève dans les années 1720-1730.
60. Il devait travailler pour la Bibliothèque jusqu'à sa mort survenue le 27 décembre 1853. On en a pour preuve quelques plans de 1854, signés par un de ses adjoints, Delalande : B.N., a 5 bis « Plan du rez-de-chaussée », en l'état, et, aux A.N., quelques plans. V.A., CX, n° 7, probablement fait entre 1852 et 1854, représente la « Nouvelle salle des estampes » dans la galerie Mansart; la Géographie au rez-de-chaussée de l'hôtel Tubeuf; le n° 8, daté du 10 février 1854, est signé Delalande. Le n° 9, qui montre la « Nouvelle salle de géographie », est sûrement de 1854, on le voit au style du dessin. Enfin, le n° 10, signé et daté comme le n° 8, est consacré à l'entresol alloué également à la Géographie.

# La Bibliotheque Indesirable

## Un Feuilleton a Rebondissements

Il s'agissait, dans ces projets de translation de la bibliothèque royale, de concilier quatre exigences contradictoires et de satisfaire quatre groupes de pression.

La première condition était celle posée par les utilisateurs, qui voulaient joindre à la commodité d'accès du quartier Richelieu, très central, le confort d'un édifice moderne, chauffé et éclairé. Et qui n'avaient pas du tout envie de changer leurs habitudes.

La seconde exigence qu'expriment les responsables de l'aménagement de Paris, qu'ils appartiennent aux services de l'Etat ou de la Ville, c'est le rééquilibrage de Paris vers la rive gauche languissante et peuplée seulement d'étudiants, de vieux aristocrates, de religieuses et de soldats. On sait que c'est le percement du boulevard Saint-Germain qui permettra enfin ce rééquilibrage souhaité alors depuis plus de cinquante ans.

Troisième demande des édiles : que la reconstruction d'un nouveau bâtiment public soit l'occasion d'assainir et embellir un quartier mal bâti et non d'encombrer un quartier bien construit et vivant.

A cet égard, les habitants des quartiers successivement concernés par les projets de transfert montraient peu d'empressement :

> « En thèse générale, tout monument public nuit sous le rapport du commerce aux rues qui les circonscrivent soit en brisant par le développement de ses façades la continuité des lignes des boutiques qui attirent les chalands et les curieux, soit en répandant à l'entour une certaine teinte d'austérité, de tristesse et de froideur en désharmonie complète avec la vie, le mouvement et l'éclat nécessaire au commerce et à l'industrie. Le principal exemple de cet effet désastreux pourrait être pris dans la bibliothèque elle-même qui couvre et paralyse de manière regrettable une vaste portion de la rue de Richelieu [d'autres exemples sont cités : la rue de la Paix avec le Timbre et la caserne des pompiers; le ministère des finances rue de Castiglione...] [1]. »

Ainsi, les boutiquiers s'opposeront au maintien de la bibliothèque rue de Richelieu, mais aussi à tous les projets de transfert dans une zone vivante, quai Malaquais, ou place Dauphine.

Une quatrième idée court tout au long de ces vingt années, c'est celle de Napoléon I[er] qui avait rêvé de voir la Seine couler entre deux rives magnifiquement bordée d'architecture à grand spectacle :

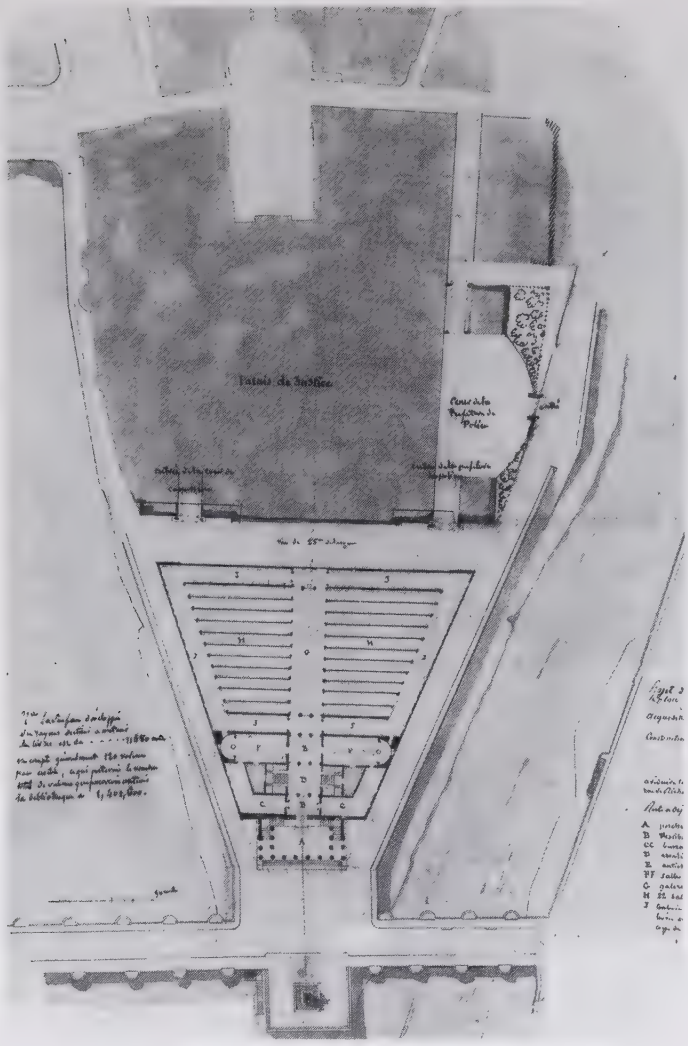
> « Les monuments publics du caractère de la Bibliothèque et de la Chambre des députés sont bien faits pour dominer la rivière pour développer leurs lignes sur le ciel azuré, et les refléter dans l'eau. Cette idée simple parce qu'elle est grande appartient à Napoléon [2]. »

Mais, tandis qu'on évoquait encore les dessins de Fontaine pour la réalisation de ce grand projet, les parisiens s'insurgeaient contre cette utopie urbaine :

> « Paris possède les plus magnifiques quais du monde et l'on en fait des déserts. Que font sur la Seine un Musée, un Palais de l'Institut, une Monnaie ? N'est-ce pas plutôt une Douane, une Bourse, un Entrepôt, un Hôtel des Postes qu'il faudrait y voir ? On chasse des quais le commerce, l'industrie, la vie pour les décorer de façades inanimées (...) Comme si ce n'était déjà pas trop d'avoir entre les deux parties de la ville une rivière couverte de ponts payants, ou bordés de larges quais, on veut augmenter la distance qui sépare les lieux habités par une épaisse rangée de monuments publics placés en regards sur les deux rives ... [3]. »

On verra à plusieurs reprises les commerçants se déplacer en délégation pour « défendre la valeur de leur devanture », comme le disait sévèrement Visconti. Pour leur part, les fonctionnaires semblent mortellement indécis, pris entre les désirs de la municipalité qui souhaite donner un vis-à-vis décent à son nouvel hôtel de ville, et les récriminations des érudits et autres savants partisans du *statu quo*. Des différents *lobbies* en présence, c'est celui des lecteurs, représenté notamment par Léon de Laborde, qui aura finalement gain de cause et la bibliothèque restera encore cent cinquante ans à son emplacement d'origine. Le malheureux Visconti est l'objet des sarcasmes de la presse :

> « Si par hasard la clameur du haro monte dans un crescendo menaçant, vite, on envoie quérir cet excellent M. Visconti, on lui commande un cinquième ou sixième projet de Bibliothèque royale, puis on se frotte les mains ... [4]. »



*114. Projet d'une Bibliothèque royale à l'emplacement de la place Dauphine.*

L'architecte ne peut que tenter d'exprimer son point de vue et envoyer régulièrement ses notes d'honoraires, qu'on rechigne toujours à lui régler, avec au moins un an de retard et après de longues discussions.

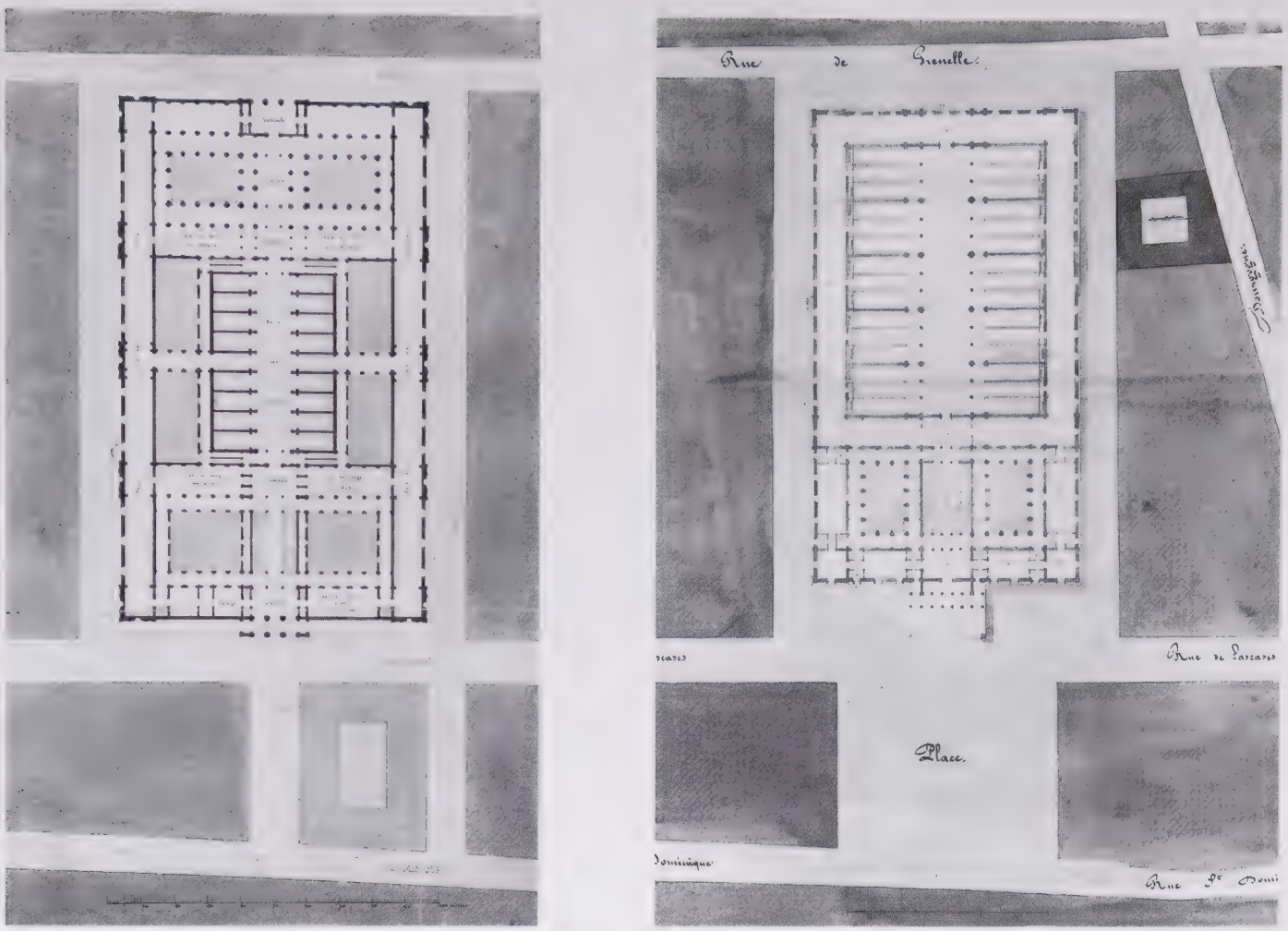
## Animer la rive gauche

Le premier épisode de la longue errance administrative de la Bibliothèque royale avait donc commencé en 1831, avec les projets de Thiers pour l'achèvement du Louvre où l'on transportait les collections dans une galerie transversale à construire. Plus que le choix architectural et urbanisque, c'est le montage financier de l'opération qui fut refusée par les députés qui n'entendaient pas abandonner à la Liste civile la responsabilité — et bientôt peut-être la propriété ? — du plus précieux dépôt scientifique de la Nation. On se mit donc à la recherche d'un autre emplacement tout en réexaminant en 1832 et 33 l'hypothèse d'une reconstruction sur place. On s'arrêta d'abord au site du couvent détruit de Bellechasse dont le terrain s'inscrivait entre les rues mortes de Las Cases et de Grenelle. En même temps, on examinait l'idée napoléonienne proposée par le comte Alexandre de Laborde érudit et député, d'une implantation à la pointe de l'île de la Cité, sur le terrain de la place Dauphine.

Visconti se mit au travail et composa quatre projets pour la place de Bellechasse dont deux furent examinés en mars et mai 1833 par le Conseil des Bâtiments civils. Pour des motifs qui ne sont pas clairs, les choses traînèrent en longueur; la ville avait d'autres projets, notamment la construction d'une église paroissiale réclamée depuis longtemps par les habitants du quartier (ce sera l'église Sainte-Clotilde). On nomma pour examiner l'affaire une commission parlementaire (le 28 novembre 1835), la première d'une série de trois[7]. La commission présidée par Sylvestre de Sacy, vice-président de la Chambre des Pairs fit consciencieusement son travail et conclut à l'impossibilité de reconstruire la bibliothèque sur son site de la rue de Richelieu, en raison principalement des difficultés d'organisation d'un chantier qui ferait courir de grands risques aux collections et qui interromprait la consultation pendant plus de huit années. Puis elle examina les deux autres alternatives proposées au site de Bellechasse, celle de la place Dauphine et celle de la pépinière du Luxembourg. Le premier site, celui de la place Dauphine, avait été lancé naguère par Alexandre de Laborde, si l'on en croit les affirmations de son fils Léon de Laborde[6]. Est-ce Visconti qui dressa les deux plans que l'on connaît aujourd'hui, dont l'un propose un grand portique à colonnade à la proue de l'île? Les dessins paraissent être plutôt l'ouvrage d'un amateur, peut-être Alexandre de Laborde? Ce premier site fut jugé inadapté au programme, en raison de la forme trapézoïdale de la parcelle.

Le second, au Luxembourg, aurait été économique, car le terrain appartenait à l'Etat, et ses magnifiques allées aurait pu évoquer la bibliothèque d'Auguste construite au milieu des jardins de César. Mais sa situation trop excentrique constituait pour les lecteurs une difficulté insurmontable; en outre, le quartier, «à peine vivant et habité», était miné par des galeries de carrières. C'est là que Laisné devait bientôt construire la belle et austère Ecole de Pharmacie, édifice plus modeste qui n'exigeait pas des fondations aussi résistantes.

La commission demanda a être amplement informée, et on trouve encore dans les dossiers administratifs et dans les archives personnelles de l'architecte la série des projets de mise en place urbanistique, tous à la même échelle[7], des différentes solutions envisagées qui lui furent présentées par Visconti; s'y ajoutent les suggestions de certains membres du conseil des bâtiments Civils, tel un projet de Grillon pour la rue de Richelieu, avec une grande cour ouverte sur la rue Vivienne, le tout daté du 17 janvier 1836[8]. La commission, que Léon de Laborde




*118 et 119. Projets pour une Bibliothèque royale place de Bellechasse, 1833.*

prétendit plus tard manipulée par les intrigues de Visconti, se résolut donc dans son rapport final du 7 février 1836, rédigé par le député-comte de Sade, à recommander le site de la place de Bellechasse :

> « situé dans un quartier bien bâti et tranquille... L'architecte pourra y mettre à exécution, dans toute son intégrité de conception primitive, le plan qu'il a tracé tel qu'il a été approuvé par le conseil des Bâtiments civils et tel qu'il vous a été communiqué[9]. »

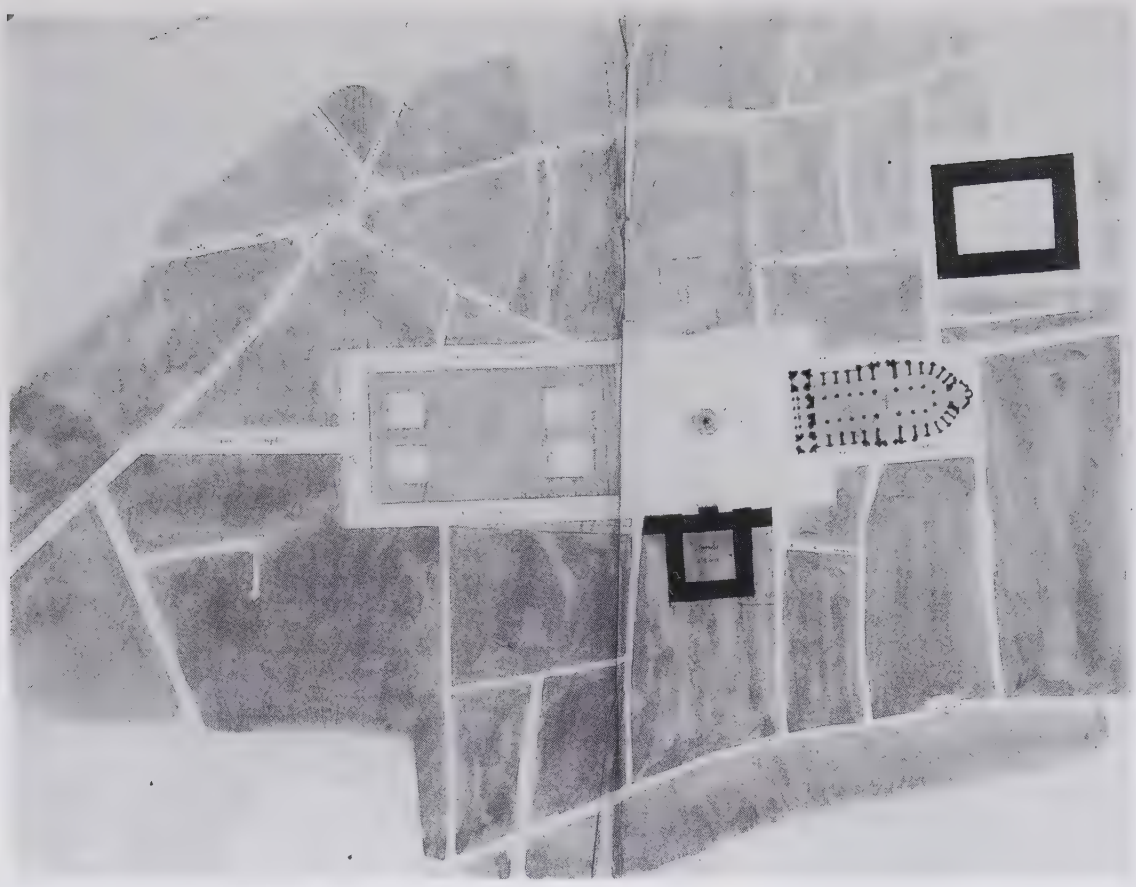
Visconti trouvait évidemment son compte dans cette décision qui simplifiait son travail et lui laissait enfin espérer une prochaine issue.

Mais un an plus tard, en 1837, on en était encore à expertiser les terrains à acquérir, et le Conseil examinait encore une fois les projets de Visconti. Encore un an, et en février 1838 (février est le mois d'établissement des budgets), le préfet demandait une réponse définitive aux ministres concernés[10]. Le 5 mars, on lui répondit que l'on avait renoncé à la place de Bellechasse, et qu'on cherchait autre chose.

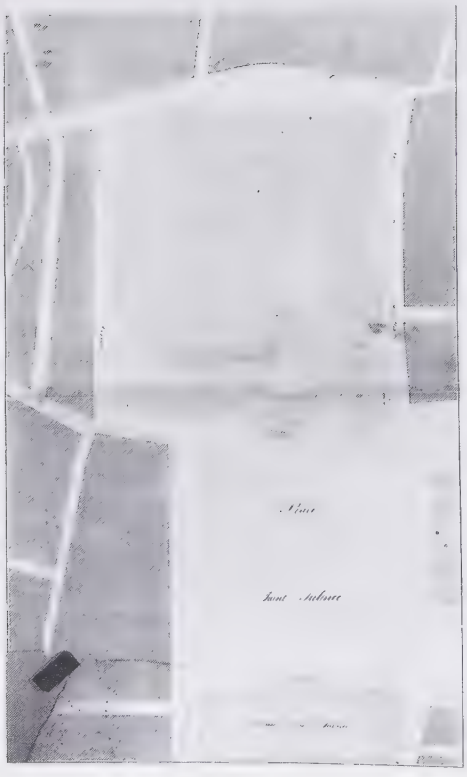
## Réaliser le rêve napoléonnien

La première idée était celle que Vatout, président du Conseil des Bâtiments civils, avait sorti de son chapeau lors de la séance du conseil du 1er décembre 1837 : proposition radicale, en effet, voire saugrenue, qui détruisait les bâtiments du collège des Quatre-Nations pour n'en conserver que les façades sur le quai. Le collège abritait alors, entre autre, l'Ecole des Beaux-Arts pour laquelle s'édifiait alors un palais rue Bonaparte. On a vu plus haut combien ce quartier situé derrière le collège des Quatre-Nations était sinistre. Le projet de remodelage complet du secteur n'a donc rien d'inattendu.

Le 7 décembre, Visconti réclamait, « pour y travailler encore », le projet qu'il avait communiqué à Vatout[11]. Puis l'idée de cette installation semble avoir disparu aussi mystérieusement qu'elle était apparue, et « cet énorme et fâcheux bouleversement » (ce sont les termes de Léon de Laborde), qui éventrait le quartier jusqu'au carrefour Buci, ne se fit pas.



*136 et 138.*
*Projets pour une Bibliothèque royale à l'est et au nord de la place Saint-Sulpice, plans-masses, 1844.*



On trouva bientôt autre chose en bordure de Seine, sur le quai d'Orsay : entre la rivière et la rue de Lille, près de l'hôtel de Salm. Le grand hôtel d'Avray était à vendre et Visconti, assisté de son collaborateur Moreau expertisa les terrains. Il semble qu'il ait même ébauché un projet[12]. Mais finalement, le manque de profondeur du terrain fit renoncer à l'opération.

Il n'est pas inutile de signaler que, quelques années plus tard, en 1843, Visconti construisit sur cet emplacement l'hôtel de Collot, le directeur de la Monnaie, et qu'il réutilisa les boiseries de l'hôtel détruit pour l'aménagement de l'hôtel de Pontalba (voir ici la contribution de Ch. MacCullum). Il y a tout au long de la carrière de l'architecte de semblables phénomènes : Visconti est un homme de ressource qui ne laisse jamais passer l'occasion d'exploiter un terrain libéré ou de réutiliser des éléments de qualité.

On chercha à nouveau, et une fois encore, on trouva : le duc d'Aumale, fils du roi Louis-Philippe, était propriétaire des jardins du Palais-Bourbon sur le quai d'Orsay à l'angle de l'esplanade des Invalides. Le 18 octobre 1838, le ministère des Finances suggéra à ses collègues des Travaux publics et de l'Instruction publique l'acquisition de ce terrain[13]. Pour examiner la question, on mit en place le 30 novembre 1838 une nouvelle commission constituée de parlementaires et d'académiciens[14].

Un an plus tard, en octobre 1839, les questeurs de l'Assemblée nationale s'avisèrent de la menace que

constituerait pour la tranquilité de la Chambre les cours de langues orientales donnés à la bibliothèque qui «attireraient à la porte même de l'Assemblée un mouvement extraordinaire»[15].

Pourtant, Visconti reçut le 21 octobre 1840 du directeur des Travaux publics l'ordre de se remettre au travail; il s'exécuta, produisit une belle série de projets novateurs, réclama ses honoraires pour ses neuf dessins qui ne lui furent accordés par le Conseil des B.C. que le 29 août 1842[16]. Puis on perd la trace de cette affaire, enlisée sans explication comme les précédentes. C'est finalement le nouveau ministère des Affaires étrangères que Lacornée construira sur le site, dans un esprit qu'on pourrait dire «Viscontien».

## La place Saint-Sulpice contre le quai Malaquais

C'est alors qu'intervint l'architecte Gauché, dont Visconti avait été l'assistant pour les travaux de construction de la Halle-aux-vins en 1818 : il envoya au ministère de l'Instruction publique, en janvier 1843 une série de propositions qu'il avait publiées en 1841[17]. Le ministre transmit à son collègue des Travaux publics, et, ne recevant pas de réponse, rappela son envoi un an plus tard. Visconti fut alors chargé d'examiner les propositions de Gauché. Il donna son avis le 18 mai 1844, sur un ton ironique, notant qu'il croyait n'avoir pas besoin de leçons sur le sujet, depuis plus de quinze ans qu'il en étudiait les problèmes. Il élimina les deux premiers sites proposés par son ancien et irascible patron : le terrain de la rue Jean-de-Beauvais, face au collège de France, était en pente; celui de la rue Saint-André-des-Arts trop petit; restait celui qui occupait le Nord de la place Saint-Sulpice que Visconti jugea utilisable. Il est curieux que Gauché ait choisi ce site en 1841, l'année où, justement, Visconti composait ses premiers projets de fontaine pour la place Saint-Sulpice. Encore une de ces coïncidences dont la carrière de Visconti est féconde.

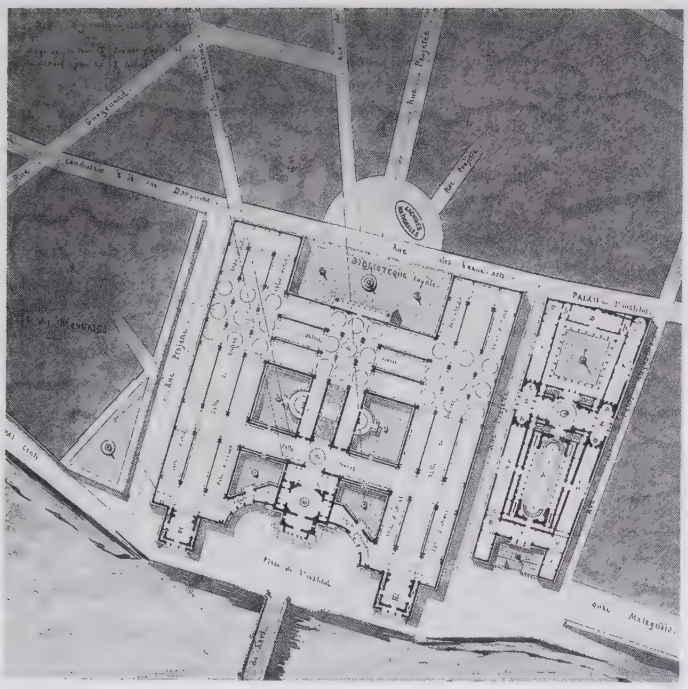
A la demande du ministre des Travaux publics qui s'intéressait à l'emplacement, Visconti élabora un projet complet qui démontra que la parcelle disponible était trop exiguë et que l'édifice, modestement symétrique du séminaire de Godde situé de l'autre côté de la place, ne serait pas en rapport avec la majesté du portique de Servandoni. La science ferait pauvre figure devant la religion ! Visconti chercha alors à placer la bibliothèque face à l'église, en dégageant un espace qui s'étendait jusqu'à la rue du Cherche-Midi; mais les acquisitions de terrain devenaient alors trop coûteuses.

D'ailleurs, deux autres projets étaient entrés en concurrence avec celui-ci : le ministère des Travaux publics ressortait de ses cartons le projet de la place Dauphine, faisant valoir que la construction de la bibliothèque compléterait heureusement les travaux en cours et projetés au Palais de Justice. Enfin, une proposition, dont on ne parvient pas à retrouver le promoteur, suggérait d'installer l'établissement quai Malaquais, où la bibliothèque viendrait jouxter le nouveau palais des Beaux-Arts de Duban. Visconti dressait un projet complet pour ce nouveau site.

A la demande insistante du ministre de l'Instruction publique, Visconti était néanmoins chargé d'expertiser les terrains situés au Nord de la place Saint-Sulpice. Mais il en tenait pour le quai Malaquais, et insistait auprès du ministre des Travaux publics, par un courrier du 13 octobre 1844, pour lui vanter les avantages de l'emplacement[18]. Visconti rêvait-il d'une véritable «cité des arts»? Ou bien son désintérêt pour la place Saint-Sulpice ne s'explique-t-il que par une sourde opposition aux idées de son ancien patron, Gauché, l'inventeur du site de la place Saint-Sulpice; un site où, justement, lui, Visconti, entreprenait la construction d'une monumentale fontaine?

Le résultat de ces manœuvres ne se fit pas attendre : le 23 décembre 1844, une troisième commission parlementaire était désignée pour examiner l'affaire[19]. Cette fois, Visconti n'en était pas, pas plus qu'aucun architecte. Mais Denoue, chef de la direction des Bâtiments civils et ami de Visconti, qui en était le secrétaire, informait Visconti de l'avancement des débats[20]. Et une fois encore, Visconti eut gain de cause et le quai Malaquais, qui avait sa préférence, fut retenu par la commission le 27 janvier 1845.

*137. Projet pour une Bibliothèque sur le quai Malaquais, plan-masse, 1844.*



*124. Projet pour une Bibliothèque quai Conti, plan général, 1837 (?).*

## L'intervention des citoyens

C'était compter sans les boutiquiers du quartier. Dès le 1er février, ils envoyèrent une délégation constituée des «notabilités» du Xe arrondissement exprimer leurs plaintes contre l'exécution du projet qui allait tuer ce qui restait de vie sur le quai Malaquais où s'exerçait un commerce florissant d'estampes et de curiosités. La délégation, qui comptait des élus du conseil municipal, proposa un nouveau site, celui de l'îlot situé face au nouvel hôtel de ville agrandi et restauré[21]. Cette solution aurait l'avantage de détruire l'un des secteurs les plus insalubres de Paris — argument édilitaire toujours opérant —, de former un digne vis-à-vis au nouveau palais municipal, enfin de permettre l'ouverture d'un nouveau tronçon de la rue de Rivoli.

La suggestion fut retenue, et Visconti, une fois de plus, se mit au travail, produisant une magnifique série de neuf dessins qu'on ne lui réglera qu'en décembre 1847, pour la somme de 3 300 francs.

Hélas, une fois encore, il avait œuvré pour rien : l'emplacement qui convenait si fort à la mairie ne reçut pas l'assentiment du ministre des Travaux publics qui fit observer que l'Hôtel de Ville de Paris était le lieu privilégié des émeutes parisiennes, et qu'on risquait là la sécurité des collections. La suite des événements devait confirmer la justesse de ses vues...

C'est alors que, de février à avril, le bouillant Léon de Laborde, dont le père, le comte Alexandre, avait fait partie de la première commission chargée d'examiner les projets de déplacement en 1835-36, publia dans *La Presse,* de mars à avril 1845, sa fameuse série de lettres qui dénonçait les indécisions de l'Administration et les manœuvres des architectes. Laborde s'était documenté soigneusement et se référait notamment aux plans de Schinckel pour la bibliothèque de Berlin (1835) que celui-ci lui avait communiqué en 1840 ou à ceux «de Mr. de Gaertner» pour Munich, de mars 1827. Ses lettres surprennent encore par leur ton ironique, voire acerbe. Visconti, si l'on en croit son autobiographie rédigée l'année qui suit la publication de Laborde, en fut vivement blessé.

A cette campagne, il faut ajouter un autre type d'intervention, celle de l'architecte et utopiste Hector Horeau. Celui-ci avait publié en 1845 un projet de bibliothèque incombustible pour le site de la rue de Richelieu et il demandait des nouvelles de ses propositions. Visconti fut prié de donner un avis le 28 avril 1847[22]. Il reprit les arguments que Laborde avait déja développés dans sa *Deuxième Lettre* de 1845 contre cet avatar anachronique du projet de Boullée : les lecteurs seraient condamnés à geler dans cette immense halle de trente trois mètres de hauteur sous plafond; et il ajoute :

> «Le caractère donné à la coupe et à l'élévation serait plutôt celui d'une bourse ou d'une salle de spectacle. Je dirai même que le genre de pagode de l'élévation est plutôt d'une salle de spectacle que d'une bourse»[23].

## Encore la place Dauphine

A la suite de ces polémiques, on reprit toutes les propositions qui s'accumulaient depuis quinze ans, et le malheureux Visconti dut préparer des plans de situation pour de nouveaux ou d'anciens sites : l'hôtel des Monnaies, la place Saint-Sulpice encore, le marché du Temple, le carrefour Bucy, et le quai aux Fleurs. Cette dernière localisation aurait contenté la Ville, qui y voyait une liaison possible avec les embellissements du Palais. Mais l'espace disponible fut jugé trop étroit. On en revint finalement à la place Dauphine. Une fois encore, Visconti plancha et rendit une copie somptueuse, bien digne de ce site exceptionnel. Mais pour finir, on découvrit que les acquisitions à faire place Dauphine seraient très coûteuses, car les vieux immeubles abritaient une population «industrieuse» qu'il faudrait indemniser. Ceci bien qu'«une compagnie de capitalistes honorables» ait proposé un marché avantageux : la construction «clé-en-main» de la bibliothèque place Dauphine en échange des terrains de la rue de Richelieu, si bien placés pour le commerce[24].

Le Conseil des Bâtiments civils, exaspéré, décida le 28 décembre 1846, qu'on avait assez perdu de temps à chercher un nouvel emplacement, et qu'il fallait revenir à la solution sage d'une reconstruction sur place. La décision fut effective le 21 janvier 1847, et l'on examina ce jour là au conseil un projet de Visconti pour la rue de Richelieu[25]. On était revenu au point de départ.

En 1854 les héritiers de Visconti réclamaient le paiement des honoraires dus pour le dernier et magnifique projet pour la place Dauphine, et, à cette occasion, Labrouste défendait les efforts de Visconti devant le Conseil des Bâtiments civils, estimant le travail parfaitement abouti et prêt pour l'exécution sur le site. Sur son intervention, et contre l'avis de Gourlier et de Gisors, on accorda aux enfants de l'architecte l'importante somme de 12 000 francs.

## Nouvel épisode : la Bibliothèque dans le Palais du Peuple

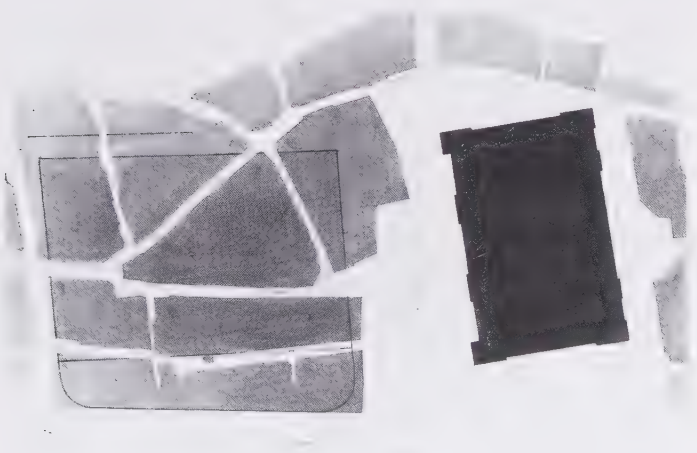
L'hypothèse du déplacement réapparut pourtant en 1848, lorsque le Gouvernement provisoire reprit l'idée d'une construction entre les Tuileries et le Louvre devenu le Palais du Peuple, où la bibliothèque rejoindrait les collections de peinture.

Visconti était alors poursuivi par la vindicte de ses confrères jaloux qui faisaient examiner par une commission malveillante les comptes du Tombeau de l'Empereur. Il fut maintenu dans ses fonctions de responsable de la bibliothèque par le nouveau ministre des Travaux publics, Marie, auquel devait succéder très rapidement le médecin républicain Ulysse Trélat, nommé le 12 mai 1848. Le 17 mai, Visconti remerciait Marie de cette confirmation dans sa charge ainsi que de l'heureuse idée de lui avoir choisi pour *associé* «un ami qui a déjà été mon associé dans d'autres travaux» (son *collaborateur* notamment pour des aménagements exécutés aux châteaux de Lissy et de Vaux-le-Vicomte)[26]. Le ministre Marie avait en effet donné à Visconti un associé inattaquable en la personne du propre fils du nouveau ministre! Emile Trélat, né en 1821, était encore un jeune homme; l'ami et nouvel «associé» de Visconti avait été l'élève de Marie à l'Ecole Centrale et il avait suivi également l'Ecole des Beaux-Arts. On sait qu'après avoir enseigné la construction aux Arts et Métiers, il fondera l'Ecole Spéciale d'Architecture après l'échec de la réforme de l'Ecole des Beaux-Arts tentée par Viollet-le-Duc.

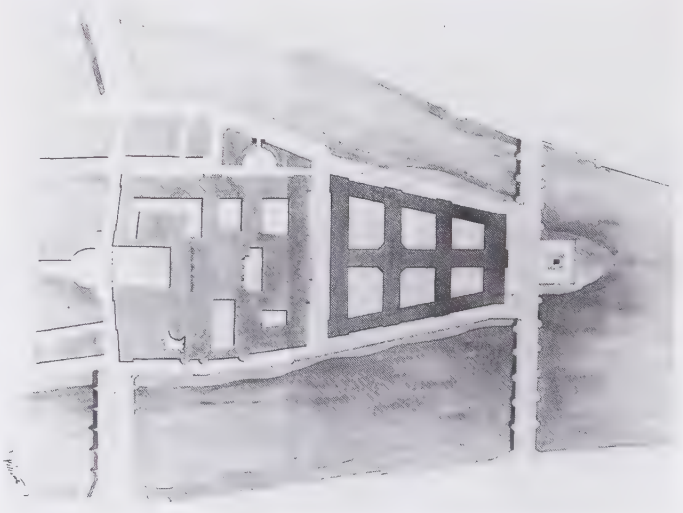
Marie a-t-il voulu surveiller et du même coup protéger Visconti, suspect de bonapartisme et attaqué publiquement dans la presse pour l'affaire du Tombeau, en le doublant d'un associé intouchable? Ou bien, voulut-il mettre un peu d'ordre dans cette vieille affaire de la bibliothèque en y introduisant, à côté de l'expérience d'un architecte chevronné, la précision programmatique et technique d'un ingénieur? Toujours est-il que désormais Visconti et Trélat signeront ensemble les projets de bibliothèque pour la rue de Richelieu et pour le Louvre.

En novembre 1848, on aménagea une salle provisoire dans la galerie Mazarine afin de faire prendre patience au public en attendant la construction de la nouvelle bibliothèque place du Carrousel[27].

A la fin de 1848, faute de crédit pour la construction d'une aile neuve, on imagina de transférer les collections de livres dans le Palais des Tuileries occupé de façon indigne depuis février. Visconti osa protester auprès du Ministre contre ce projet qui imposerait de murer les fenêtres, parlant d'un acte de vandalisme et de barbarie... Se fondant sur une expérience de vingt-trois années de responsabilités dans l'établissement, il proposa de choisir plutôt la nouvelle aile du Palais construite sur la rue de



*141. Projet pour une Bibliothèque place de l'Hôtel de Ville, plan-masse, 1846.*



*143. Projet pour une Bibliothèque place Dauphine, plan-masse, 1846.*

Rivoli, dont les structures étaient parfaitement adaptées à la fonction.

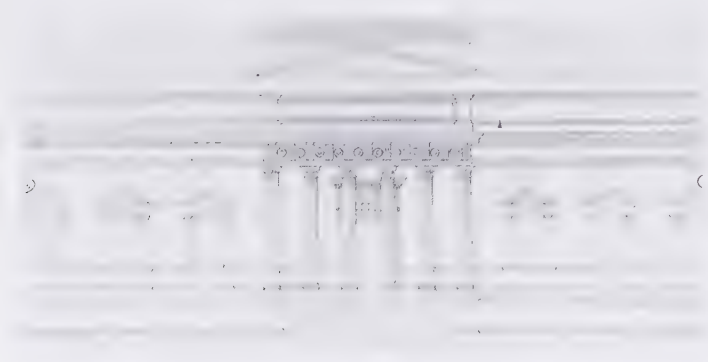
Les événements politiques, le coup d'Etat du 2 décembre et le référendum de l'année suivante, ouvriront bientôt un nouvel épisode du feuilleton interminable, dont Visconti ne verra pas la fin, mais qui lui vaudra l'honneur insigne d'être appelé à réaliser «le grand dessein» d'achèvement des palais.

Et Visconti devra attendre son deux centième anniversaire pour voir enfin aboutir les grands projets auxquels il avait consacré tant d'efforts, le déplacement de la Bibliothèque de France sur la rive gauche, et l'achèvement du «Grand Louvre»...

De ces longues et stériles péripéties, on peut retenir trois enseignements : le premier, c'est l'extraordinaire capacité de Visconti à répondre aux demandes de l'administration. Il fallait une agence parfaitement organisée, une logistique sans faille et des collaborateurs expérimentés et efficaces pour produire si rapidement, et parallèlement à toutes les commandes privées, une telle succession de projets complets, tant pour le site de la rue de Richelieu que pour les autres localisations. Et la qualité des rendus va s'améliorant de manière spectaculaire. On comprend que cette efficacité ait valu à Visconti, qui n'était pas Prix de Rome, les commandes officielles les plus prestigieuses.

Deuxième observation : Visconti fait montre d'une exceptionnelle capacité d'adaptation au site, aux contraintes de parcelles et surtout aux exigences du paysage urbain. Capacité qui lui a été maintes fois reprochée par ses confrères, non sans mauvaise foi : souplesse, opportunisme...

Enfin, c'est peut-être à travers cette succession de projets pour le même programme et pour le même client, que l'on suit le plus précisément la brillante évolution stylistique de l'équipe Visconti, notamment entre 1840 et 1846, et que l'on mesure les liens qui unissent ces propositions aux réalisations contemporaines, notamment celles des Duban, Vaudoyer et Lesueur.



*117. Façade pour une Bibliothèque place de Bellechasse, 15 mars 1833.*

NOTES

1. Commentaire manuscrit, anonyme et non daté, des conclusions la commission Sade. Fonds du Périer de Larsan.
2. Léon de Laborde, «Seconde Lettre sur l'organisation des bibliothèques», parue dans *La Presse*, en mars 1848.
3. Archives nationales, F[17]3455 : «Protestations des notabilités du X[e] arrondissement» 1844.
4. *L'Artiste,* 1840, p. 229.
5. Cette commission se composait de Sylvestre de Sacy et Monnier, pairs de France; Guizart, de Sade, Passy et Gay-Lussac, députés; Cochin, Legentil et Grillon, membres du Conseil municipal; Visconti, architecte de la Bibliothèque, Letronne, directeur de la Bibliothèque, et Herbert, secrétaire. Archives nationales, F[17]3455, 25 novembre 1835.
6. Voir note 2.
7. Fonds du Périer de Larsan.
8. Fonds du Périer de Larsan.
9. Fonds du Périer de Larsan.
10. Archives nationales, F[17]/3455.
11. Archives nationales, N III Seine 1140.
12. Fonds du Périer de Larsan, coupe sur une bibliothèque non localisée, peu profonde, avec façade à portique à colonnes. Document non légendé, non signé, non daté.
13. Archives nationales, F[17]3455.
14. Archives nationales, F[17]3455. La commission était constituée de MM de Sade et Monier, pairs de France; Delessert, Lamartine, Dupin, Jomard, députés et académiciens; Letronne, directeur de la Bibliothèque royale, Vatout, conseiller d'Etat «Administrateur des Monuments publics et historiques»; Achille Leclere, inspecteur général des Bâtiments civils; enfin Visconti, architecte de la Bibliothèque. Nous n'avons pu retrouver le rapport rendu par cette commission. L'ordonnance du 22 février 1839 relative à l'organisation des bibliothèques tient-elle lieu de rapport?
15. Archives nationales, F[17]3455.
16. Fonds du Périer de Larsan, 20 septembre 1844.
17. Fonds du Périer de Larsan.
18. Fonds du Périer de Larsan.
19. Archives nationales, F[17]3455. Cette troisième commission comprenait MM Barthe, Passy et de Baranthe, pairs de France, Dupin, de Sade, D'Haubersaert et L. Vitet, députés, Naudet, directeur de la Bibliothèque royale, et Denoue, chef de la direction des Bâtiments civils, qui en était le secrétaire. Ces trois derniers membres étaient des fidèles amis de Visconti.
20. Lettre de Denoue à Visconti, le 30 décembre 1844 : «La place Saint-Sulpice perd de plus en plus, et le quai gagne d'autant». Fonds du Périer de Larsan.
21. Archives nationales, F[17]3455 et fonds du Périer de Larsan.
22. Voir la publication de Horeau qui évoque ce projet dans *La Gazette des Architectes et du Bâtiment,* 1868, n° 6, p. 46. Citée dans le catalogue de l'exposition *Hector Horeau,* s.d. (1878). F. Boudon signale qu'on ne sait rien de ce projet perdu.
23. Fonds du Périer de Larsan, brouillon de lettre de Visconti du 28 avril 1847.
24. Archives nationales, F[17]3455.
25. Archives nationales, procès-verbaux du Conseil des Bâtiments civils, F[21]2542.
26. Lettre de Visconti au ministre. Fonds du Périer de Larsan.
27. Brouillon de lettre de Visconti au ministre. Fonds du Périer de Larsan.

# Les Projets de Visconti

## 1833 - La place de Bellechasse

Pour ce premier site qui lui est désigné sur la rive gauche, Visconti a produit quatre projets. L'un d'entre eux (A) est une simple esquisse au crayon, non datée; le second (B) est simplement daté 1833; le troisième (C) porte la mention 15 mars 1833 et le quatrième (D) est daté du 1er mai et visé le 3 mai par le Conseil des Bâtiments civils. La chronologie de l'ensemble des documents ne peut donc être établie complètement.

Les projets correspondent à trois solutions d'intégration urbaine. La première variante, l'esquisse au crayon A, s'applique à la solution urbanistique la plus coûteuse, celle qui prévoyait d'ouvrir une véritable place entre les rues Las Cases et Saint-Dominique. Sur cette place, Visconti développait au-dessus d'un grand emmarchement, un portique à huit colonnes corinthiennes cannelées; l'emmarchement était calé entre des murets portant deux grandes figures assises. De part et d'autre du portique, quatre travées de fenêtres dont les frontons triangulaires reposaient sur des colonnettes. L'ornement de la corniche suivait le rythme des temps forts et des temps faibles : corniche à métopes ornées de disques au-dessus du portique et des deux travées extrêmes définies par des pilastres jumelées corniche à métopes vides au-dessus des temps faibles intermédiaires. Un acrotère banal couronnait l'ensemble, de cette composition que l'ordre corinthien et l'usage des colonnes en lieu et place de montant des fenêtres sauvaient de l'indigence... et de la platitude. On pourra utilement comparer ce dispositif à celui que Charles Rohault de Fleury utilise à la galerie de Minéralogie construite au cours de la même année 1833 au Jardin des Plantes.

Le plan et la coupe révèlent un vestibule à deux rampes droites parallèles encadrant un vide central étroit (trop étroit) dans une cage à colonnes ioniques qui évoque celle de Fontaine dans l'aile Montpensier du Palais-Royal. L'escalier conduisait à la salle de lecture dont la nef centrale voûtée en plein-cintre étaient éclairées par des fenêtres hautes et les nefs latérales qui contenaient les rayonnages, par des lanterneaux dans le toit. Une galerie ou corridor périphérique à deux étages ceinturait la grande salle et ses rayonnages latéraux, accueillant les départements des estampes et des manuscrits.

Le projet B, signé et daté du 15 mars 1833, faisait pivoter l'axe du plan de 180 degrés : la façade principale s'ouvrait au nord sur le rue Las Cases; particularité du plan : la salle de lecture était constituée par deux grandes nefs perpendiculaires se recoupant sous une coupole à caissons (qui abritait l'un des deux fameux globes terrestres géants). L'éclairement de ces nefs était assuré par des fenêtres hautes. La coupole néo-classique, sans tambour et aplatie formait l'axe de composition de la façade au-dessus d'un portique à six colonnes toscanes cannelées; la partie supérieure du portique servait de réservoir d'eau pour l'incendie. On notera que le soubassement à bossage d'inspiration toscane a disparu au profit d'une plinthe nue. On ne peut éviter, ici, le rapprochement avec le projet de bibliothèque que Visconti proposait en 1814

*120. Façade pour une Bibliothèque place de Bellechasse, 1833.*

*125. Projet pour une Bibliothèque quai Conti, 1837 (?).*

pour le concours du Grand Prix (voir ici la contribution d'Annie Jacques), où le fronton du portique à huit colonnes se détachait devant une coupole plate à degrés.

Avec le projet C, signé et simplement daté 1833, l'édifice a perdu le dégagement qui mettait sa façade en valeur, l'espace destiné à la placette étant désormais dévolu à un pavillon occupé par l'administration et au logement du directeur (ce qui limite les risques d'incendie, selon les principes admis). Mais il semble avoir gagné en commodité de distribution : huit cours permettaient d'éclairer et de ventiler les magasins. Une courte rue s'ouvrait dans l'axe de la façade dont le principe de composition s'adaptait à cette perspective rétrécie : un arc de triomphe à deux niveaux, très monumental bien qu'étroit et peu saillant; le registre inférieur n'était à vrai dire qu'un soubassement, le registre supérieur au contraire grandiose, à trois niches en plein-cintre contenait d'immenses figures dont le poids semblait écraser les robustes pilastres rustiques du niveau inférieur selon une esthétique presque baroque. L'ornement était emprunté au répertoire « archéologique » de la Renaissance : figures ailées assises sur les reins des arcs à l'étage; médaillons dans les écoinçons des arcs du soubassement. Entre les colonnes corinthiennes qui encadraient les niches, des tables superposées ornées de soleils couronnés et de guirlandes. C'est l'aile Lescot du Louvre qui semble ici évoquée, pour la première fois dans l'œuvre de Visconti, mais non la dernière.

Cet arc de triomphe était repris — en mineur — quatre fois, aux angles de la composition et en temps fort intermédiaire. Ce type de longue façade à cinq temps forts réapparaîtra dans les projets pour le jardin du Palais-Bourbon, en 1840-41, dans une situation urbaine complètement différente, sur un site complètement dégagé au contraire de celui-ci.

Le quatrième projet D daté du 1er mai 1833 est le seul qui ait été visé par le Conseil des Bâtiments civils, ce qui ne lui donne pas pour autant valeur d'un document définitif. Ses caractères stylistiques le distinguent radicalement des précédentes tentatives . Il se pourrait bien que pour composer cette variante complètement nouvelle, Visconti ait exploité des idées tirées des cinq dessins que Duban présentait le 5 avril 1833 pour la construction du palais des Beaux-Arts.

Comme celui de Duban, le rez-de-chaussée de Visconti est soumis à un rythme serré, mais ici, des pilastres cannelés remplacent les colonnes engagées de Duban. En revanche, Visconti crée un fort relief avec les piédroits des fenêtres en forme de colonnes qu'il avait déjà utilisé pour son projet B. Le premier étage de Visconti évoque l'étage attique de Duban avec sa grande inscription sur la table centrale. Il faut souligner aussi un tout petit détail : les étroits soupiraux qu'ouvrira Duban dans le soubassement de sa façade définitive (ils ne figurent pas dans les premiers projets d'avril 1833) sont déjà ici présents, détails dont la trivialité accentuée était nouvelle. On notera enfin le cordon d'une grande élégance que Visconti dessine au-dessus du soubassement.

*A.N., Va 5, pièces 6 à 15, plans, coupes et élévations.*
*A.N., N III Seine, pièces 12 à 17, plans, coupes et élévations.*

*121. Façade pour une Bibliothèque place de Bellechasse, 1er mai 1833.*

## 1837 - Le collège des Quatre-Nations

Il n'existe pas un seul document relatif à ce site dans les archives personnelles de Visconti, alors que tous ses autres projets pour la Bibliothèque Royale sont représentés dans le fonds du Périer de Larsan, ne fut-ce que par une note d'honoraire.

Le 7 décembre 1837, Visconti demande à Denoue , secrétaire du Conseil des Bâtiments civils, de lui renvoyer le projet de transfert de la bibliothèque sur le site du collège des Quatre-Nations, « que je vous avais porté pour le montrer à Monsieur Vatout ». Selon L. de Laborde, c'est Vatout, président du Conseil des Bâtiments civils, qui était le promoteur de l'idée.

Le mystérieux auteur du projet conservé aux Archives nationales installe sur une feuille du plan de Paris de Jacoubet un bâtiment en U dont la façade s'ouvre, au Nord, sur une place semi-circulaire créée à l'emplacement de la rue des Beaux-Arts. Le corps central de la bibliothèque est précédé d'un portique à dix colonnes et deux ailes en retour d'équerre définissent une aire dallée, une sorte de cour ouverte. Faute de dessins des élévations, on on ne peut apprécier la confrontation des espaces ainsi créés, celui rectangulaire de la cour ouverte, et celui semi-circulaire de la place.

En revanche, il existe un dessin bien connu, non signé, pour la façade sur le fleuve : dessin souvent considéré comme d'une autre main que celle de Visconti; on a prononcé le nom de Labrouste qui pratiquait ce genre de petit dessin d'élévation. Mais Laborde rappelle dans ses *Lettres* que Visconti « avait étudié soigneusement cette localisation ». On peut donc penser à l'intervention d'un nouveau collaborateur de Visconti. Quoi qu'il en soit, la mise en scène spectaculaire ici conçue transforme la Seine en Neva et Paris en Saint-Pétersbourg, selon le rêve napoléonien.

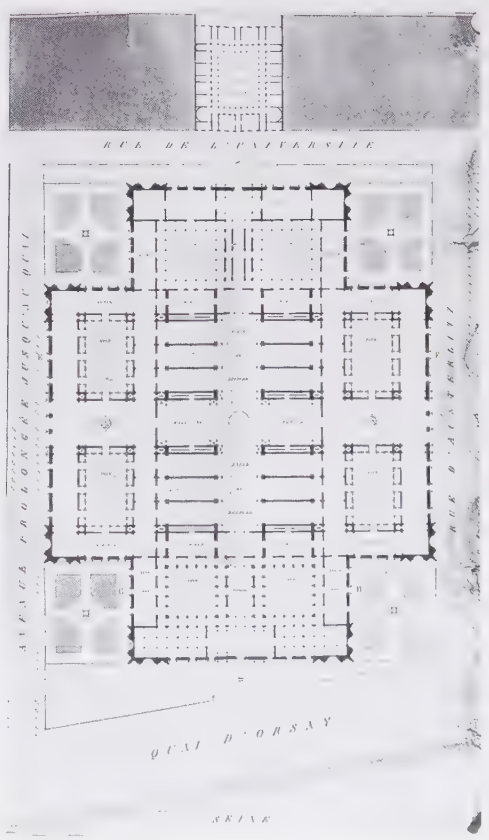
Le projet ne conserve que les façades des ailes curvilignes de Le Vau en les couronnant par un étage de murs percés de grands arcs-plein-cintre sans piédroits qui relèvent du néo-classicisme piranésien. A droite du collège ainsi agrandi, à l'Ouest, le palais de l'Institut à construire appartient à une esthétique nouvelle, qu'on pourrait qualifier de romantique : une colonnade perchée sur un très haut soubassement à bossages et couronnée par un étage assez énigmatique, presque aveugle, percé seulement de petites niches ou fenêtres plein-cintre (autant qu'on en puisse juger par cette toute petite figuration). Les grandes figures perchées sur l'acrotère donnent une allure un peu vénitienne à cette composition inattendue.

*A.N., N III Seine II/40, pièces 6 et 14.*

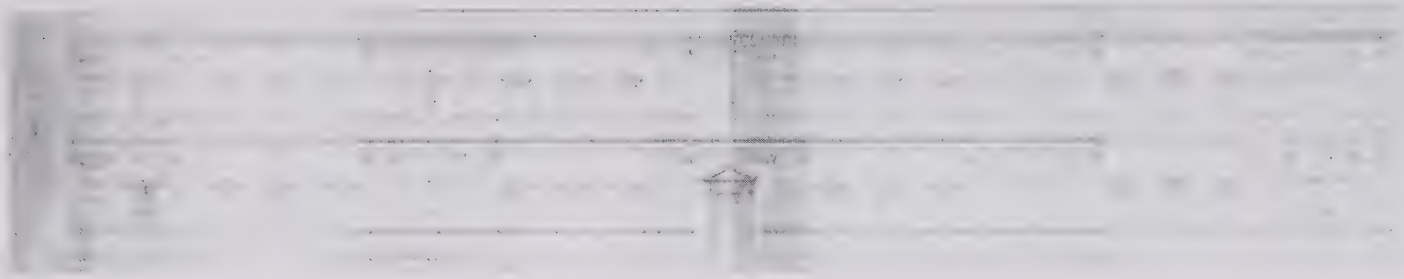
## 1840-41 - Le Quai d'Orsay

Le 1er octobre 1840, Visconti recevait l'ordre de préparer un projet de Bibliothèque Royale pour l'emplacement proposé par le ministère des Finances, à l'angle du quai d'Orsay et de l'esplanade des Invalides. La parcelle grande et régulière n'opposant aucune limitation au développement de l'édifice, Visconti choisit de donner au monument un plan carré qui s'apparentait à celui d'un édifice voisin, le Palais d'Orsay, destiné au ministère des Affaires étrangères, entrepris en 1810 par Bonnard et alors en cours d'achèvement par Lacornée (1838). Cette solution permettait de disposer d'une très grande surface pour la salle de lecture placée au centre du carré et de ménager des cours dans les parties saillantes. Les 12 carrés qui composent la grille du plan, selon la tradition de Durand, sont délimités par des galeries de rayonnages à deux étages. La salle de lecture centrale devait être éclairée par une coupole à caissons dont le volume ne devait pas apparaître à l'extérieur, contrairement à la coupole du projet B de la place de Bellechasse en 1833.

Le choix du parti d'élévation témoigne de l'évolution intervenue dans l'esthétique de Visconti entre 1833, date de son projet précédent (mettons à part celui du collège



*128. Projet pour une Bibliothèque sur le quai d'Orsay, 1840-42.*



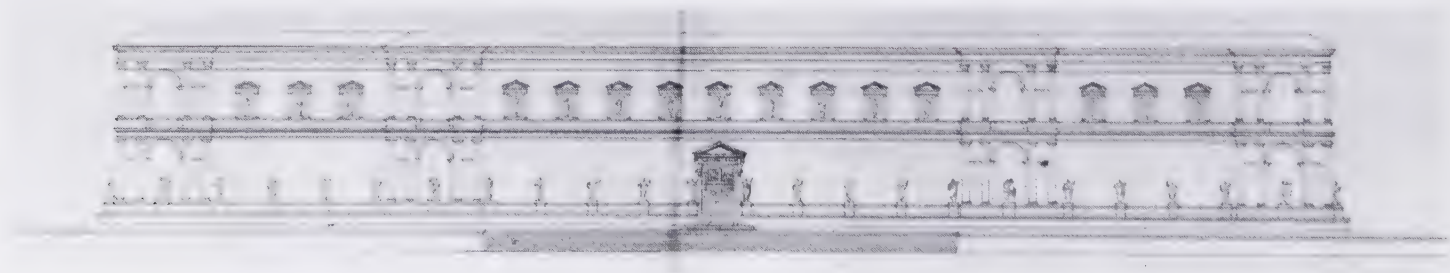
*127. Façade pour une Bibliothèque sur le quai d'Orsay, 29 août 1842.*

des Quatre-Nations) et 1840. Désormais, Visconti superpose deux véritables étages et abandonne le soubassement à bossages en tables (déjà très réduit dans son projet Bellechasse D). La composition à angles rentrants permet de briser la monotonie de cette longue composition en l'articulant sur deux plans. Les ailes projetées en arrière par ces décrochements reprennent l'ordonnance du corps central. L'axe principal est traité en mineur : une simple porte rectangulaire surmontée d'une inscription sur une table, sans ordre ni fronton. Les temps forts sont reportés latéralement, aux extrémités de la partie centrale et des ailes : quatre frontispices majestueux, constitués d'une grande niche en plein-cintre encadrée de deux travées, elles-mêmes composées de deux pilastres corinthiens de part et d'autre d'une niche en plein-cintre (vide), surmontée d'une table saillante. La citation est claire : il s'agit de l'aile Lescot du Louvre, déjà esquissée dans le projet Bellechasse B. On notera que la corniche de couronnement à guirlandes et têtes de lion s'apparente à celle du portique septentrional de l'aile Nord du château d'Ecouen. Ici, parce que le programme impose un refermement de l'édifice sur lui même, Visconti remplace les fenêtres rectangulaires du Louvre par des niches peuplées (figures assises au rez-de-chaussée; debout et accompagnées d'enfant dans les niches du premier étage). Visconti semble avoir hésité sur un détail : des pilastres lisses ou cannelés? Il propose un essai de cannelures sur les pilastres d'extrême gauche.

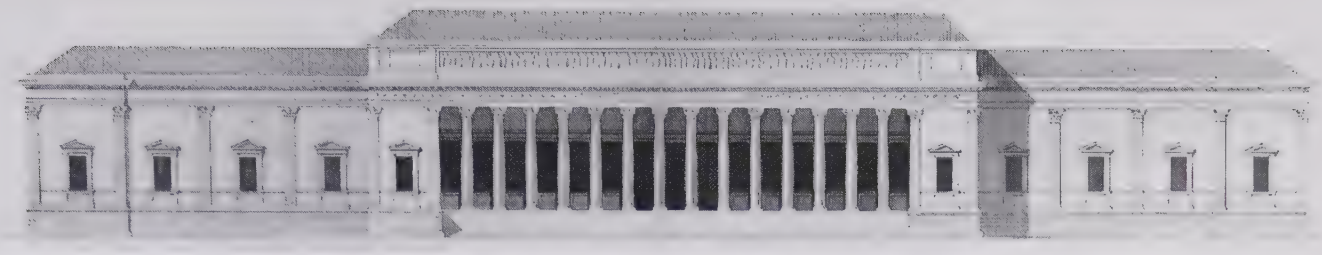
Un autre projet demeuré dans les archives de l'architecte ne porte pas de légende permettant son identification, mais seulement, au crayon, la date de 1842 notée sur un côté de la feuille. Sa longue façade articulée sur deux plans, à deux étages, correspond au parti adopté précédemment pour le terrain du quai d'Orsay. Le soubassement complètement aveugle est orné de figures gesticulantes posées sur une plinthe. L'étage noble est creusé de niches peuplées de figures debout. On se rappellera, à ce propos, le projet primé et gravé de bibliothèque-musée composé par Visconti pour le Grand Prix de 1814 : muralité affirmée et mise en valeur, par le défoncement des niches rectangulaires sans chambranle, de «l'opacité» de la façade, véritable bunker ou silo à livres. Mais contrairement au projet pour le Prix de Rome, et comme dans le projet précédent (daté 1841), la magistrale est ici faiblement indiquée par une simple porte, tandis qu'aux extrémités de la partie centrale et des ailes en retrait, on retrouve le grand arc encadré de pilastres sur deux niveaux superposés. Le projet apparaît donc comme une sorte de collage de trois éléments relevant d'esthétiques différentes : le fond nu de la partie centrale, à la muralité très *néo-classique* strictement défoncée par les niches sans chambranle; la multiplication *romantique* des statues montées sur le mur-bahut qui évoquent celles que Duban avait placées sur des socles devant le Palais des Beaux-Arts; enfin les travées rythmiques des extrémités du bâtiment empruntées à la seconde Renaissance française et qui relèvent de *l'historicisme.*

Le graphisme de cette curieuse proposition n'est pas dans le style habituel des rendus de l'agence de Visconti. Serait-ce l'essai d'un nouveau collaborateur? Ou plus simplement un exercice de style du maître se remémorant ses premières variations sur le thème de la bibliothèque?

*A.N., Va V, pièces 27 à 30, élévations et coupes.*
*A.N., Va VI, pièces 1, 2, 4 et 5, plans et élévations.*
*Coll. du Périer de Larsan, III/40, daté 1842.*



*126. Façade pour une Bibliothèque sur le quai d'Orsay (?), 1842.*



*133 et 135. Projets A et B pour une Bibliothèque sur le quai Malaquais, 1844.*

## 1844 - Le quai Malaquais et la place Saint-Sulpice

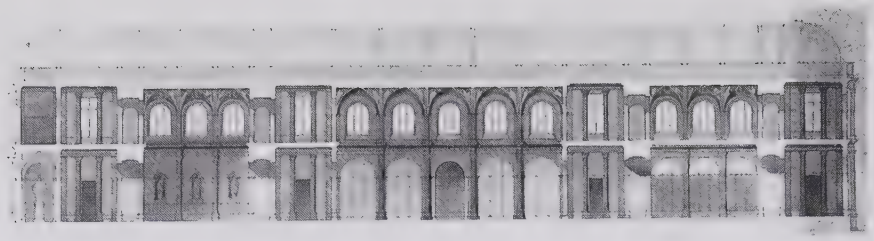
Pour le terrain du quai Malaquais, situé entre le palais des Beaux-Arts de la Seine, Visconti va composer deux projets complètement différents dont on ne peut établir la chronologie puisque les deux propositions sont simplement datées 1844. La solution A est une grande et passablement froide machine néo-classique qui manifeste une volonté d'adaptation au site. Sur cette parcelle sans profondeur, mais largement déployée sur le quai, Visconti prévoit une organisation nouvelle à deux étages carrés : au rez-de-chaussée une salle de distribution transversale précède la salle de lecture rejetée sur la face postérieure de l'édifice. A l'étage, au-dessus de la salle de lecture, les médailles. Une galerie périphérique accueille les estampes et les manuscrits. Les salles de cours sont confinées dans le soubassement avec les locaux techniques. En comprimant ainsi les espaces publics, Visconti parvient à ouvrir des cours sur lesquelles s'ouvrent les étages de magasins. Plus de grand escalier ni de vaste hall. Une variante de ce plan prévoit une salle de lecture plus vaste occupant l'axe transversal de la composition.

Le paradoxe est ici que Visconti dissimule une distribution, où, pour la première fois, tout l'édifice se divise horizontalement en deux véritables étages, derrière une façade monumentale à un seul niveau. Celle-ci est constituée par un immense portique à seize colonnes « in antis » sous lequel s'ouvrent cinq hautes portes, comme dans les projets de théâtres d'Hittorf et du même Visconti, et en contradiction complète avec les programmes de bibliothèques qui exigent une porte unique. De part d'autre de ce portique s'alignent, entre des pilastres cannelés, cinq travées de fenêtres à fronton triangulaire. L'entablement du portique avec frise corinthienne à riches rinceaux porte un acrotère où se déploie une longue théorie de personnages. La géométrie de l'ensemble est rigoureuse : verticalité des seize colonnes en fort contraste avec l'horizontalité de la frise et du bas-relief.

S'il y a dans ce projet une recherche de monumentalité en relation évidente avec le site, il y manque en revanche une cohérence fonctionnelle et une franchise de parti analogue à celle que développe alors Labrouste à la bibliothèque Sainte-Geneviève (1843). Le portique lui-même, sans aucune profondeur, devait être un étroit et sinistre corridor (orienté au Nord). Une salle de lecture mesquine, des espaces publics réduits... Pourtant, Visconti semble avoir une préférence pour ce site malcommode. Le fait que les projets aient été reliés en album attestent l'importance qu'ils revêtaient pour le maître d'ouvrage comme pour le maître d'œuvre.

Un dessin sans légende portant inscrit sur la façade figurée la date de 1844 que nous appellerons Malaquais B a été retrouvé dans le fonds du Périer de Larsan. La forme en largeur de la parcelle semble être celle du quai Malaquais (ou peut-être celle de l'emplacement proposé sur le quai aux Fleurs pour lequel Visconti définit un plan masse le 28 novembre 1844). L'ensemble exploite des solutions que l'on retrouve au cours de la même année 1844 dans un projet établi pour la place Saint-Sulpice.

La composition largement développée sur quinze travées (il n'y en a que cinq à Saint-Sulpice) s'organise autour d'un corps central à deux étages d'arcs plein-cintres séparés par des colonnes (cinq arcs quai Malaquais, trois place Saint-Sulpice). Comme à Saint-Sulpice, ce corps central est coiffé d'un toit en pavillon bombé qui met en valeur son volume. Mais ici, faute de profondeur, cet



*140. Projet pour une Bibliothèque place Saint-Sulpice, 1844, coupe.*

élément central n'est pas saillant, et le décrochement destiné à rompre la longueur de la façade est reporté latéralement : comme au quai d'Orsay, Visconti a placé en retrait les deux travées extrêmes.

L'innovation la plus intéressante des deux projets pour la place Saint-Sulpice et le quai Malaquais, c'est sans doute la superposition, sur les travées latérales, de baies en plein-cintre au rez-de-chaussée et de fenêtres rectangulaires à croisée à l'étage, le tout rythmé par des pilastres corinthiens cannelés. Cette composition tranquille, qui évoque encore le Louvre de Lescot, est couronnée par un acrotère ou une table s'inscrit entre deux couples de figures dressées. Une relecture de Lescot par Duban...?

La coupe transversale est intéressante pour ce qu'elle révèle de la nouvelle polychromie intérieure : la voûte en plein-cintre de la salle de lecture est peinte en bleu avec des figures colorées dans les retombées et des médaillons dans les lunettes. C'est donc le moment clé de l'évolution du projet pour la future bibliothèque, lorsque Visconti hésite encore entre le grand portique, désormais archaïque, et une manière « moderne ». Visconti, qui a déjà su tirer parti des dessins de Duban en 1833, a sans doute pu, grâce à ses liens avec les membres du Conseil des Bâtiments civils, avoir connaissance des projets de Godde et Lesueur pour la restauration (reconstruction) de l'Hôtel de Ville (1837-42), des premiers dessins de Labrouste pour Sainte-Geneviève (1843), et de ceux de Vaudoyer pour le Conservatoire des Arts-et-Métiers. Les leçons de l'éclectisme naissant n'ont pas été perdues.

*A.N., Va VI, pièces 8, 15 à 18, plans, coupes et élévations.*
*A.N., Va CIX, Album, plans, coupes et élévations.*
*Coll. du Périer de Larsan, III, pièces 11, 28, 34 et 36, plans, coupes et élévations.*

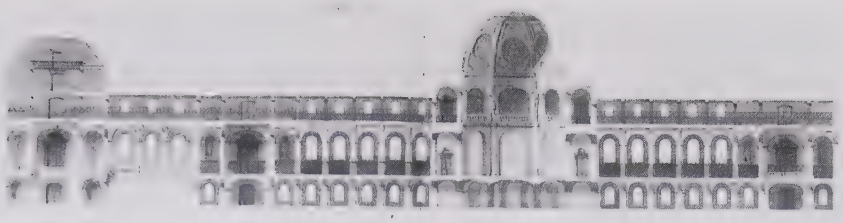
## 1846 - L'Hôtel de Ville

Le plan masse est placé en tête de l'album factice constitué pour ce projet par le service du ministère des Travaux publics qui témoigne de l'importance accordée à ce site (les albums n'ont été constitués que pour le quai Malaquais, l'Hôtel de Ville et la place Dauphine, les trois projets les plus travaillés).

Ici Visconti, qui depuis six ans exerce son sens de l'improvisation décorative dans les décors de fêtes, exploite ses talents pour l'intégration urbaine et son goût pour les « clins d'œil » adressés tant à l'environnement bâti qu'à l'histoire architecturale. Il établit un véritable dialogue entre sa bibliothèque et le nouvel Hôtel de Ville qui vient d'être restauré, presque reconstruit même, par Godde et Lesueur.

Visconti choisit de donner à sa bibliothèque une façade à un seul niveau, dont le soubassement et la coupole d'axe se répondent par des bandes horizontales fortement accentuées. Au centre de la composition, un somptueux corps à deux étages dont le point focal, la porte d'entrée, reprend le couronnement axial de l'Hôtel de Ville. Le fronton ouvert qui couronne cette porte utilise en effet les mêmes rampants convexes à enroulement, dont la réapparition est alors toute récente; et ces rampants reçoivent les mêmes figures assises qu'à l'Hôtel de Ville. Cette porte néo-maniériste s'inscrit dans un grand arc plein-cintre dont les écoinçons sont eux-mêmes peuplés de figures ailées assises. L'ensemble est encadré par deux travées de niches vides qui forment une respiration entre ce temps fort et le rythme serré des parties latérales de la façade qui alternent deux motifs riches d'effets, des pilastres corinthiens cannelés et des niches peuplées de statues assises.

*139. Façade pour une Bibliothèque place Saint-Sulpice, 1844 (?).*



*142. Coupe et élévation pour une Bibliothèque place de l'Hôtel de Ville, 1846.*

Ce superbe exercice d'emboîtement des formes est dominé par l'attique ou deux couples de figures dressées encadrent un large tableau, comme dans le projet B pour le quai Malaquais, deux ans auparavant. Notons que pour la première fois, Visconti utilise les rives de toit festonnées qui ornent depuis dix ans les édifices des « romantiques », l'hôtel de Pourtalès, de Duban, par exemple, dès 1836.

Bien au-delà de ce détail ornemental du fronton ouvert et des figures assises, le dialogue avec la façade de l'Hôtel de Ville intéresse l'ensemble du volume de l'édifice : le dôme central et les quatre petits dômes à pans qui coiffent les escaliers latéraux forment un exact contrepoint aux volumes du palais municipal : à chaque vide répond un plein, le dôme répond au vide axial de l'hôtel de ville, dont les grands pavillons latéraux correspondent aux zones basses de la bibliothèque; les formes cintrées des petits dômes s'emboîtent entre les silhouettes anguleuses des pavillons avec une complémentarité précise.

L'espace octogonal né de l'intersection des deux galeries principales évoque, par ses « chapelles » latérales, les modèles italiens du quattrocento. La coupe transversale donnée par Visconti est instructive : la monumentale et austère salle de lecture est dominée par la coupole sous laquelle siège avec majesté le président de salle. Les magasins du premier étage s'ouvre sur cet espace central par des arcs surbaissés comme les salles des malades dans la chapelle de la Salpêtrière. La coupole reçoit un décor de médaillons polychrome dans des cadres dorés qui focalisent l'attention sur ce point axial.

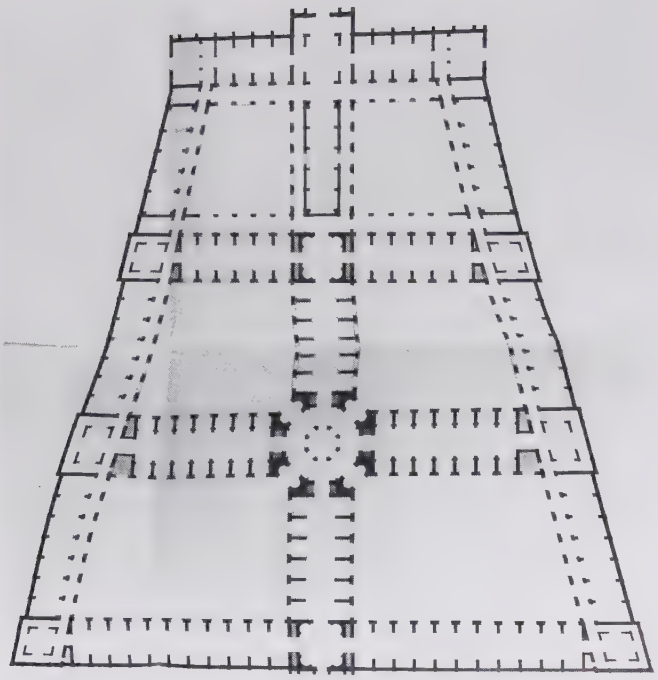
Visconti reprendra dès 1846, pour la rue de Richelieu à laquelle on revient sagement, ce même projet de façade avec système d'emboîtement des motifs dans la porte centrale mais le volume général de sa façade s'adaptera aux rues étroites et sans perspective du quartier Richelieu. Plus curieux, il réutilisera un répertoire tout à fait analogue dans le projet de château composé pour Challain-la-Potherie, en 1847 : château/hôtel de ville dont le portail central reprend les emboîtements maniériste d'arcs et de frontons ouverts portant des figures assises sur leurs rampants; la pendule qui couronne la porte du château relève elle-aussi de l'architecture communale.

*A.N., F[21]3590 : Album, plans, coupes et élévations.*

## 1846 - La place Dauphine

Le dernier projet de Visconti pour la translation de la bibliothèque (il faut excepter ici le déplacement de la bibliothèque au Louvre qui sera traitée avec les projets d'achèvement des palais), c'est une reprise du programme précédent sur un site voisin, mais autrement prestigieux. Visconti y réutilise tous les éléments du plan en grille à coupole axiale du projet établi pour la place de l'Hôtel de Ville, mais il monumentalise et enrichit l'ensemble par une série de corrections qui montrent une grande aisance dans la maîtrise des procédés de composition en relation avec le site.

Outre l'aménagement du plan en fonction de cette fameuse parcelle trapézoïdale qui paraissait inutilisable dix ans plus tôt, Visconti organise l'adaptation de sa façade à ce site exceptionnel : il conserve l'étage unique mais lui donne de la majesté en substituant aux pilastres des colonnes cannelées montées sur de grands piédestaux dont la verticalité rompt l'horizontale du soubassement. Jouant sur la complémentarité des lignes droites et des courbes, il transforme les niches plein-cintre en baies



*144. Plan d'une Bibliothèque place Dauphine, 1846.*

rectangulaires. L'entablement est remonté au niveau du toit, dégageant un grand espace de mur nu au-dessus des niches. L'acrotère disparaît comme le toit en pavillon curviligne qui coiffait le corps central sur la place de l'Hôtel-de-Ville (hérité des projets de 1844 pour le quai Malaquais et la place Saint-Sulpice). A la place, une grande table d'attente, comme au-dessus d'un arc de triomphe qui introduirait dans l'île.

La présence du dôme est accentuée : le schako de uhlan couronné d'une terrasse gagne en verticalité par l'accentuation de ses côtes, en réponse à la verticalité introduite dans le soubassement par les piédestaux des colonnes. Il gagne aussi en richesse ornementale : à sa base, la corniche à modillons et balustrade est nouvelle, comme le sont les oculus richement encadrés de cartouches baroques. La formule de la coupole à côtes accentuées, couronnement aplati et volumineux oculus à la base sera reprise en 1860 par l'architecte Bailly pour le Tribunal de commerce du quai aux Fleurs, tout proche. Ici, il ne manquerait qu'un couronnement vertical pour rivaliser avec la Sainte-Chapelle. Et c'est là que Visconti montre sa retenue et son sens des convenances : ici le dialogue doit être respectueux, et la massivité du dôme doit mettre en valeur la finesse de la flèche de la Sainte-Chapelle en cours de restauration. C'est avec les édifices en vis-à-vis sur les deux berges que s'établiera la rivalité nécessaire, avec la Monnaie et le Louvre.

Si la façade sur la proue de l'île atteint une présence volumétrique en relation avec la grandeur du site, on n'en dira pas autant des faces latérales dont les longs murs aveugles restent insuffisamment animées par les files de colonnes qui ont remplacé les pilastres de l'Hôtel de Ville. Les contraintes du programme sont ici un lourd handicap.

A l'intérieur, la salle de lecture a gagné elle aussi en majesté : elle occupe toute la hauteur du bâtiment, et reçoit ainsi un éclairement latéral venu des fenêtres hautes. Du même coup, la coupole perd son étage intérieur, remplacé par un étroit triphorium byzantinisant. Les références se diversifient.

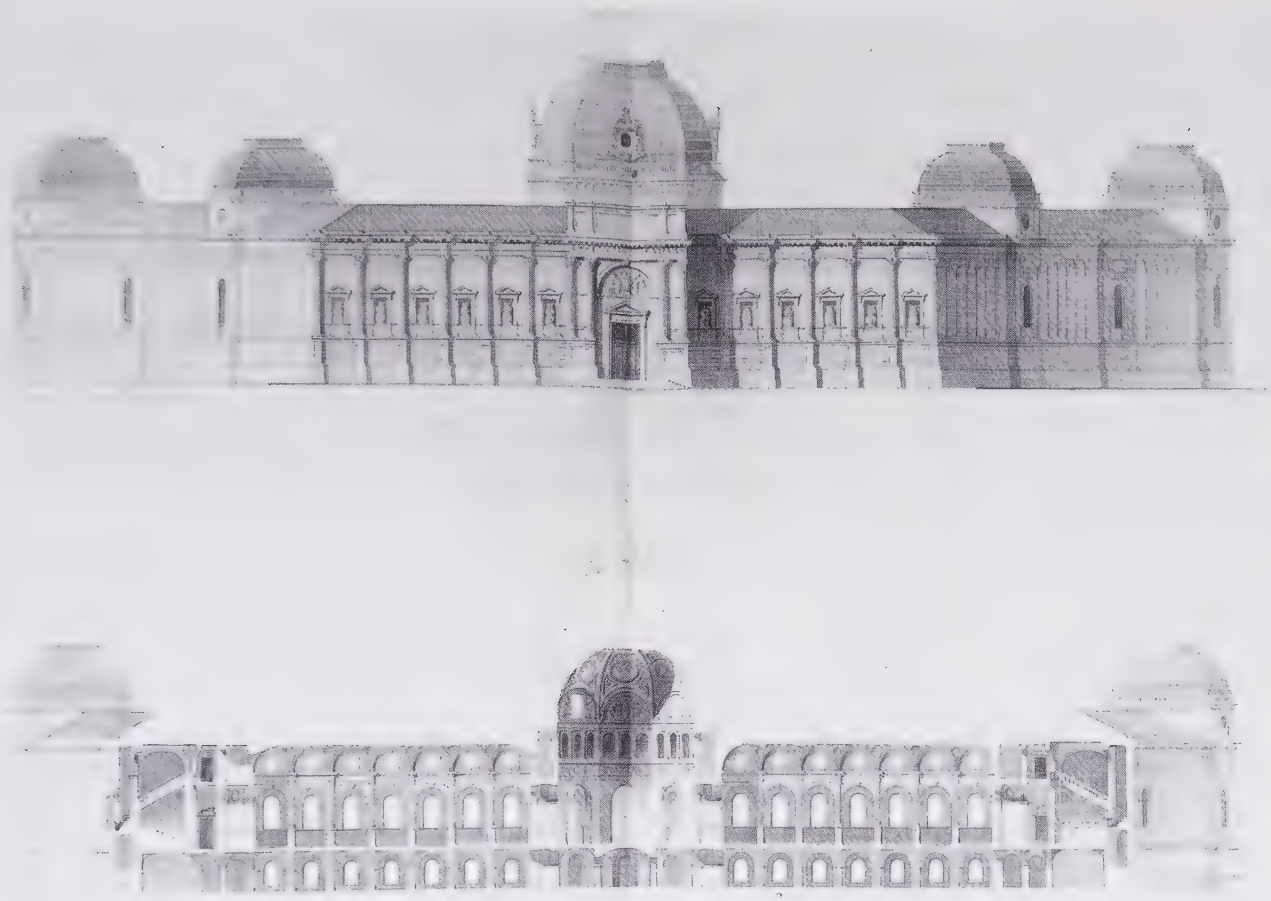
La coupe montre un enrichissement de la décoration intérieure parallèle à celui de l'ornement extérieur : développement de la polychromie dans la salle de lecture, voûtes bleues à retombées peintes de figures colorées; coupole à côtes et cadres dorés avec médaillons polychromes sur fond bleu; fines colonnes de marbre rose inattendues dans ce lieu voué à l'aridité des études. On pense, bien sûr, aux nouveaux décors de Delacroix à la bibliothèque du Palais-Bourbon (1845).

La confrontation de ce projet avec le précédent, conçu à quelques mois d'intervalle, peut-être seulement quelques semaine, témoigne de la rapidité avec laquelle Visconti s'adapte aux nouvelles conditions urbanistiques, et sait remanier ses créations les plus complexes. Facilité d'adaptation, talent de décorateur, habileté à manipuler les motifs : des qualités modernes, «éclectiques», qui lui seront reprochés par ses pairs...

Le projet pour la place Dauphine semble avoir été considéré comme le plus accompli de tous ceux de Visconti, comme un véritable modèle. Après la mort de Visconti, sa famille réclamera encore des honoraires pour ce projet exceptionnel, honoraires qui seront accordés par le Conseil des Bâtiments civils en raison du développement des études.

*A.N., F[21]3591 : Album contenant plans, coupes et élévations.*

*Plancher en fer pour une Bibliothèque.*



*145. Elévation et coupe pour une Bibliothèque place Dauphine, 1846.*

# Metteur en Scene

## Des Fetes de Juillet et des Fastes du IIe Empire

« Plus décorateur qu'architecte », Hautecœur cerne en ces termes les multiples talents de Visconti. Cet élève de Percier avait hérité des dons de son maître pour créer des formes monumentales et donner de l'éclat aux événements même les plus éphémères de la vie de la capitale[1].

Bien avant que Visconti ait reçu d'importantes commandes publiques, il s'était forgé, pour les festivités officielles de la Monarchie de Juillet, une solide réputation grâce à ses réalisations pour les monuments temporaires à grande échelle et grandes pompes. Dans les vastes programmes de mise en scène des fêtes et cérémonies royales à partir de 1837, Visconti acquiert une habilité pour les décors urbains qu'il appliqua ensuite avec à-propos dans les fontaines publiques et dans la scénographie des façades du Nouveau Louvre.

Toutes les grandes étapes de sa carrière — depuis ses débuts modestes dans l'administration quotidienne de la bureaucratie architecturale (il fut inspecteur puis architecte-voyer), jusqu'à son point culminant lorsqu'il devint l'un des plus grands architectes du Second Empire — furent marquées par de brillants succès innovateurs dans la réalisation de décors des monuments et espaces urbains. Ce fut d'ailleurs sa remarquable administration des fêtes[2] qui lui permit d'obtenir des relations privilégiées avec Louis-Philippe et plus tard, avec Louis-Napoléon. En 1837 déjà, il obtint la croix d'officier de la Légion d'Honneur pour ses décors du mariage du duc d'Orléans. Il doit à ce succès les commandes éphémères de la cérémonie du Retour des Cendres et permanente du monument de la crypte des Invalides. Bref, ces occasions passagères permirent à Visconti de devenir un des plus grands architectes de son temps.

Les fêtes fascinaient depuis longtemps les chercheurs de la Renaissance et du Baroque qui les avaient étudiées comme des terrains d'expérience architecturale et des documents de dimension politique, des espaces urbains qu'elles proposaient. Mais au temps de l'industrialisation des villes, le rôle des fêtes au XIXe siècle n'a été envisagé de manière approfondie que récemment par les historiens de l'art et de la culture[3]. Ceci vient principalement du fait que les dessins préparatoires pour les décors des nombreuses fêtes du XIXe ainsi que les témoignages graphiques, étaient rares, surtout pour les fêtes annuelles.

Aucun dessin original, par exemple, n'est connu pour un grand nombre de décors de fêtes créés par Visconti entre 1837 et 1853. Et pourtant, successeur de Hittorff, il s'affirma alors comme le principal auteur des cérémonies parisiennes. Heureusement, beaucoup de relevés des fêtes de Juillet, œuvres des architectes qui l'ont précédé entre 1831 et 1837 et qui ont inventé ce nouveau rituel férié pour le régime orléaniste, sont préservées aux Archives nationales[4] . Ils nous permettent d'avoir une idée relativement précise de la physionomie et de l'ampleur des événements.

L'historien des festivités politiques modernes doit donc surtout se reporter aux rares commentaires qui figurent dans les mémoires de l'époque et aux descriptions occasionnellement publiées dans les journaux et magazines illustrés, parfois accompagnées de gravures rudimentaires. Evénements coûteux dans lesquels les gouvernements successifs investirent non seulement des frais considérables, mais aussi beaucoup d'espoir et d'énergie, car ces fêtes avaient acquis une valeur politique et persuasive indubitable.

La situation administrative a été élucidée par Françoise Wacquet dans son étude fondamentale sur les fêtes de la Restauration[5], le retour des Bourbons amena la réintégration de l'ancienne Administration royale des Menus Plaisirs et la charge fut confiée à un seul architecte qui devait définir le style et le protocole de tous les événements officiels. Entre 1815 et 1830, les fêtes religieuses et les anniversaires de naissance, de couronnement et de décès de la famille royale rythmaient la vie de la capitale.

Nommé architecte des Menus Plaisirs en 1814, Bélanger orchestra l'entrée impressionnante de Louis XVIII dans Paris, le 3 mai 1814. Il établit le calendrier des célébrations, anniversaires et commémorations royales. L'administration des fêtes devint ainsi une des préoccupations principales de l'architecte et de ses assistants. Le centre d'administration des Menus Plaisirs fournit rapi-

[1] Tribune du théâtre dressée par Abel Blouet pour les fêtes de juillet 1836

Devenant un enjeu politique pour la fabrication des décors nécessités par les cérémonies de plus en plus fréquentes, Adrien Le Comte de Nolant en 1812 puis Achille Fontan quelques années avant la Révolution de 1830 avaient tenté d'imposer Lecomte et J.-H. Hippolyte comme spécialistes officiels de la conception des fêtes jusqu'à la fin de la Restauration. Hippolyte en particulier fut un brillant créateur de décors de divers opéras. On peut affirmer qu'il reprit en partie le vaste théâtre et de la structure urbaine mis en œuvre dans des grands projets pour l'aménagement des abords de la place de la Concorde. Certains de ses concepts architecturaux furent proposés pour la préparation des fêtes de Juillet des années trente du XIXe siècle.

Une politique systématique nouvelle concernant les fêtes publiques fut lancée par la Monarchie de Juillet. La charte d'architecte des Menus Plaisirs, homme-orchestre intendant du matériel des fêtes et cérémonies, fut abolie et remplacée par des commissions provisoires et révocables. Cette situation, bien que moins efficace, assurait une plus grande originalité et diversité dans les décors, conditionnée pour le succès des festivals. Le répertoire de genres et de décors de ces derniers, tout en évoluant, devait néanmoins rapidement répondre à une demande croissante de nouveauté et d'invention. Durant les années trente on permit aux jeunes architectes du moment, Abel Blouet, les décors pour les commémorations annuelles de la Révolution de Juillet et les cérémonies dans ces lieux furent exposées pour promouvoir de jeunes auréats du prix de Rome. De retour de la Ville Médicis, ils exerçaient alors dans l'exercice de l'activité privée et au contrôle d'un budget d'état avant d'assumer la responsabilité de projets publics plus importants. Entre 1831 et 1839, le poste fut successivement occupé par J.-A. Alavoine (1831), Félix Duban (1833-1835) et Abel Blouet (1836-1838), secondés par une série d'inspecteurs et d'adjoints continuellement renouvelés tels que Louis Duc (inspecteur en 1834), Emile Gilbert (inspecteur en 1836), Léon Vaudoyer (inspecteur en 1837), Victor Calliat (inspecteur en 1837), Pierre Garrez (sous-inspecteur en 1837, inspecteur en 1838), S.-C. Constant-Dufeux (inspecteur en 1838) et E.-E. Viollet-le-Duc, qui courut un contrat de plusieurs années pour la création de festivals sous les ordres de Visconti en 1839[1].

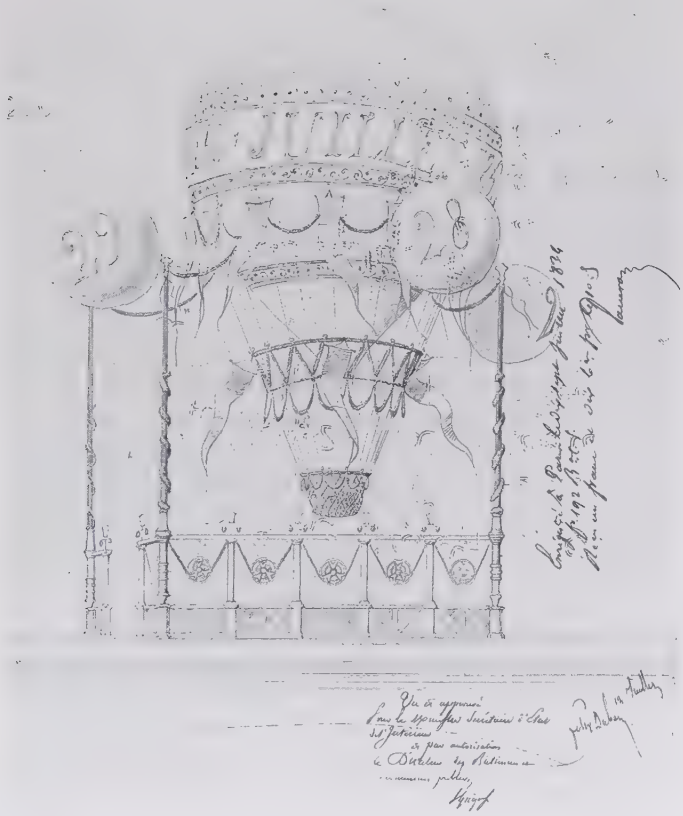
Dans les années 1830, la mise en scène des fêtes de Juillet fut donc commandée par une génération romantique qui avait pris les armes contre la doctrine néo-classique et s'était profondément associée à la lutte politique de 1830. Un brillant répertoire de décors novateurs fut introduit. Il s'inspirait de sources historiques beaucoup plus vastes et exotiques, allant de Pompéi et des Etrusques, au Mauresque et même au Rococo.

La nomination de Visconti, en 1839, mit fin à cette succession d'architectes. L'administration et le budget des fêtes passèrent alors de la tutelle du ministère de l'Intérieur à celle du ministère des Travaux publics. A cette occasion, Visconti demanda la création d'un nouveau poste permanent de responsable de la mise en œuvre des fêtes. Créé, il fut financé par l'Etat.

Visconti avait déjà acquis une réputation prestigieuse en tant qu'architecte chargé des cérémonies de la Ville de Paris depuis 1836. Il avait été tout particulièrement admiré pour les célébrations du mariage du duc d'Orléans à l'Hôtel de Ville de Paris, en mai 1837, et de la naissance du comte de Paris, en août 1838. De plus, il avait gagné la confiance et l'amitié du préfet Rambuteau[2]. On apprécia surtout sa gestion scrupuleuse et efficace des chantiers et son respect ponctuel des devis pendant les dix ans qu'il passa comme responsable des festivals municipaux, puis nationaux, jamais il ne dépassa le budget alloué.

Grâce aux nouveaux décors déjà conçus et réalisés par les jeunes artistes romantiques, Visconti devint un véritable professionnel dans la gestion des réjouissances de la Monarchie de Juillet. Sa nomination suscita cependant un certain ressentiment. Par exemple pour A.L.T. Vaudoyer, toujours défenseur des prérogatives et des privilèges des lauréats du Grand Prix, la désignation de Visconti marqua la fin d'une expérience importante :

> « La direction des fêtes et cérémonies publiques devait revenir par droit de l'intérieur chaque fois à un architecte différent. De cette mesure résultait deux avantages : une grande diversité dans le caractère des décorations. Une fête ne ressemblait pas à la précédente ni à la subséquente ; et on récompensait successivement plusieurs architectes d'un nombre de 4 ou 5 000 francs. Depuis le ministère de Monsieur Vivien, le Ministre de l'Intérieur M. Duchâtel vient d'accorder au ar-



*146. Décor de montgolfière créé par Félix Duban pour les fêtes de juillet 1834.*

triment de tous les architectes de Paris, à M. Visconti, architecte qui n'a pas été pensionnaire, qui n'a pas vu Rome, quoique né à Rome, le privilège exclusif de directeur des fêtes et cérémonies publiques»[9].

Pour définir une nouvelle politique des commémorations, le gouvernement de Louis-Philippe disposait de deux traditions historiques distinctes et apparemment contradictoires : les cérémonies royales héritées des Bourbons, et les fêtes révolutionnaires avec leurs tentatives de créer des rituels et allégeances nouvelles envers une autre identité nationale. Comme l'avait fait la Révolution en son temps, le nouveau régime proposa ses propres célébrations pour initier une tradition[10].

Les fêtes de Juillet, commémorations annuelles de trois jours, devaient célébrer l'anniversaire des Trois Glorieuses qui avaient amené la nouvelle dynastie sur le trône. Vue la fragilité du nouveau régime et son attitude changeante envers les événements qui l'avaient amené au pouvoir, les célébrations devaient rapidement devenir un sujet de discussion et d'enjeux du pouvoir. D'abord, des fêtes civiques commémorèrent le violent renversement des Bourbons, puis elles devinrent le moyen de renforcer les associations dynastiques et de légitimiter les Orléans, en 1839, quand Visconti devint responsable des fêtes de Juillet.

Au début, les fêtes de Juillet étaient destinées à commémorer les Trois Glorieuses et à honorer les victimes du combat urbain. Moins d'un mois après la Révolution de Juillet et quelques semaines après que Louis-Philippe eut accepté la couronne de Lafayette, une ordonnance, datée 26 août 1830, décréta que le Panthéon — église vouée à sainte Geneviève en 1822, sous la Restauration —, devait retourner à sa «destination primitive et légale» de temple des grands hommes et des vertus civiques. Beaucoup espéraient que les victimes de la Révolution seraient enterrées dans la crypte. David d'Angers se mit immédiatement au travail pour sculpter sur le fronton un nouveau Panthéon des hommes célèbres, mais la Monarchie de Juillet ne put jamais parvenir à un accord sur les héros politiquement sûrs et crédibles. David d'Angers fut prié à plusieurs reprises de changer son choix[11]. Pendant les 18 ans que dura le régime, pas une seule «panthéonisation» n'eut lieu. L'édifice fut fermé au public durant de longues périodes. Le gouvernement repoussa énergiquement tous les efforts populaires pour y transférer des dirigeants politiques, notamment Manuel et Lafayette. Pourtant, ces derniers faisaient partie du panthéon permanent en pierre que David d'Angers était en train de sculpter sur le fronton[12].

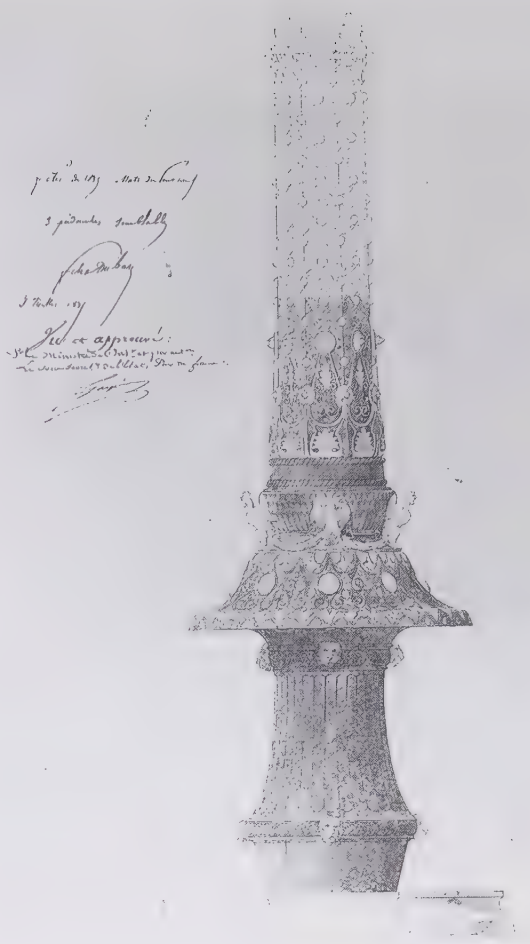
Lors du premier anniversaire des Journées de Juillet, le choix du lieu où devaient être enterrées les victimes des 27, 28, 29 Juillet et où l'on devait leur rendre hommage, devint un sujet explosif dans les débats publics. En avril 1831, le ministre des Travaux publics, comte d'Argout, consulta l'Académie des Beaux-Arts sur la création d'un monument dans le Panthéon, dédié aux victimes de la Révolution de Juillet. L'Académie nomma une commission de neuf membres qui comprenait trois peintres, Gros, Guérin et Garnier, trois sculpteurs, Cortot, Roman et Ramey père, et trois architectes, Percier, Lebas et Leclère. La Commission recommanda un concours pour un monument situé dans l'abside. Elle conseilla que le programme soit laissé libre. «L'idée de ce monument, remarquèrent-ils, dont la composition est laissée au libre-arbitre du génie des artistes devra rappeler, aussi clairement que l'art pourra l'exprimer, la cause du noble dévouement des victimes et les avantages politiques qui en ont été le glorieux résultat»[13].

Le concours ne semble pas avoir eu lieu, mais le 27 juillet 1831, premier jour des premières fêtes de Juillet, Louis-Philippe assista à deux inaugurations. Le matin, il posa la pierre angulaire du monument de la Bastille dessiné par Alavoine, en souvenir de la Révolution de Juillet. L'après-midi, suite à une procession supervisée par Alavoine, allant de la Bastille au Panthéon, via Notre-Dame, il inaugura des plaques commémoratives. L.-P. Baltard, architecte du Panthéon, avait décoré l'intérieur de guirlandes de chêne et de lauriers, rappelant les motifs du bâtiment de Soufflot. Il découvrit la nouvelle inscription

de la frise : « Aux Grands Hommes, la Patrie Reconnaissante ». Des statues de carton furent érigées pour visualiser la proposition en discussion : utiliser la nef du Panthéon pour une galerie de statues vouées aux grands hommes, créant ainsi une sorte de galerie permanente de figures édifiantes. Orchestrée par Berlioz, la cérémonie eut lieu dans un grand amphithéâtre créé par Baltard. L'architecte se servit des tribunes sur les bas-côtés et des transepts pour aménager une vue générale sur la croisée. Louis-Philippe et Dom Pedro, qui se préparait à envahir le Portugal pour y instaurer une monarchie libérale, siégeaient sous le dôme, sur deux trônes placés sur une grande tribune. La cérémonie atteignit son point culminant lorsque le roi planta le premier clou fixant, à la croisée des piliers, quatre plaques de bronze avec les noms des victimes (en fait on y substitua des plaques de bois, le bronze n'ayant pu être coulé à temps. Ces plaques sont depuis 1852 dans la crypte)[14].

Les années suivantes, le lieu du monument symbolique aux victimes de la Révolution alterna entre le Panthéon et la place de la Bastille. Peu à peu, la Colonne de Juillet qui s'érigeait lentement, vint à remplacer les honneurs refusés au Panthéon. Louis Duc, qui avait succédé à son maître Alavoine, en 1834, et qui commença alors à jouer un rôle actif dans l'organisation des fêtes annuelles de Juillet, redessina la colonne. Dressée sur une base étagée qui enjambait le canal Saint-Martin, elle avait la forme d'une grande crypte annulaire et devait constituer la sépulture définitive des victimes dont les corps avaient été enterrés au hasard, près des lieux où ils étaient tombés. Leurs noms furent inscrits sur des plaques de bronze qui couvraient la colonne monumentale de Duc, inaugurée au cours des neuvièmes fêtes de Juillet, en 1840, sous le contrôle de Visconti.

Dans les années trente, après une éclipse en 1832, due à l'épidémie de choléra qui dévasta la ville au printemps,

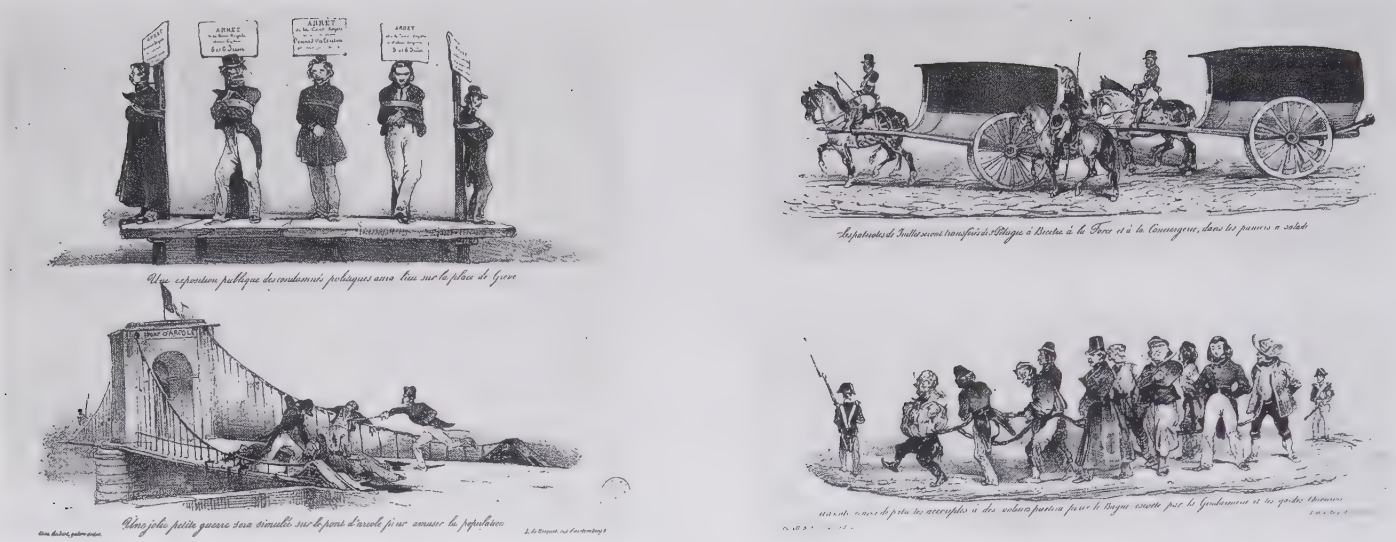


*147. "Mats" du Pont-Neuf décor de Félix Duban pour les fêtes de juillet 1835.*

*152. Décor d'Abel Blouet pour l'esplanade de la Chambre des Députés; fêtes de juillet 1838.*

*200. L'hôtel de Mademoiselle Mars, coupe sur le salon et les jardins, 1823.*

◀ *211 et 212. Décoration des pièces de réception de l'hôtel de Pontalba.*
▼




*153 et 154. Caricatures sur les fêtes de juillet parues dans Le Charivari.*

les fêtes de Juillet se déroulèrent de façon de plus en plus rituelle, avec un certain nombre de cérémonies spécifiques : le premier jour, commémorations funéraires dans les églises paroissiales de la ville; le lendemain, bal, musique et feux d'artifice en divers endroits — Tuileries, Champs-Elysées et place du Trône; et le troisième jour, défilé militaire (l'ordre des deux derniers jours fut inversé après 1834).

Non seulement ces fêtes établissaient un nouveau calendrier pour célébrer les institutions récemment crées dans la vie politique, mais encore, comme elles étaient organisées à Paris, elles modifiaient continuellement le paysage monumental de manière à s'approprier ce qui existait déjà, et à intégrer les nouveautés. Habilement, elles cherchèrent à coopter pour le nouveau régime, des monuments qui avaient été créés pour symboliser un autre ordre d'idées, maintenant en défaveur. En détournant le sens original, elles servirent de moteur et de cadre pour associer les vastes campagnes de travaux que Louis-Philippe vouait à la glorification continue du nouveau régime et à la promotion de la nouvelle dynastie. Par exemple, lorsque des fêtes eurent lieu pour la deuxième fois, en 1833, il est significatif de remarquer que le Panthéon, ainsi que toute la rive gauche, théâtre de nombreux rassemblements populaires, essayant de forcer la main au gouvernement et d'ouvrir le Panthéon à une nouvelle génération de héros, ne firent plus partie des lieux choisis pour la commémoration. Cette année-là, le centre d'intérêt fut la place Vendôme. La nouvelle statue de Napoléon, au sommet de la colonne, y fut inaugurée solennellement. A partir de cette date, les fêtes de Juillet se déroulèrent presque exclusivement sur la rive droite. Cependant, resta sans réponse la question de savoir si les célébrations devaient être réparties à travers toute la ville ou tenues dans un seul lieu de commémoration. Chaque année, des tombes provisoires étaient érigées sur les lieux où les victimes avaient été hâtivement enterrées après les combats de rues, de Juillet 1830, en particulier la place du Marché des Innocents, devant la colonnade du Louvre, la rue Froidmanteau, dans l'enceinte du Louvre, le Champ-de-Mars et le Père-Lachaise[15].

Duban construisit une série de décors funéraires inspirés des tombes étrusques et pompéiennes qu'il avait étudiées à Rome quelques années auparavant. Il s'inspira à la fois de la sévérité et de la dignité de la tradition antique. Erigés pendant trois jours chaque année, ces décors furent réutilisés jusqu'en 1840, date à laquelle les corps des victimes furent enfin réunis et transférés dans la crypte de la Colonne de Juillet. Mais, régulièrement, des discussions surgissait pour déterminer si la commémoration devait continuer à se tenir sur les sites des conflits et confrontations, ou chercher à les neutraliser. Des célébrations réparties en plusieurs endroits, avaient pour effet de recréer annuellement la carte des barricades et de l'opposition. Preuve en sont les incidents de Lyon et de la rue Transnonain qui renouvelèrent l'inquiétude du jeune régime orléaniste. Aussi, la première journée des fêtes fut chaque année vouée à la commémoration et à la distribution d'indemnités aux familles des victimes et aux décorés des Journées de Juillet. Les jours suivants furent consacrés à des défilés militaires et à des festivités populaires soit dans les jardins des Tuileries soit dans d'autres lieux de la capitale. Le point culminant devint le grand feu d'artifice sur la Seine, entre le pont de la Concorde et le quai d'Orsay et les décorations sur le terre-plein du Pont-Neuf.

Si chaque année, les monuments commémoratifs étaient reconstruits à l'identique, les aménagements sur la Seine devaient toujours varier, provoquant une surprise admirative. Le grand défit pour les architectes des fêtes de Juillet fut donc d'imaginer, chaque fois pour les célébrations nautiques de nouveaux décors et des manifestations inédites. Duban imagine une série d'effets de style : tour à tour éclectique et exotique, il s'inspira non seulement de motifs pompéiens, très remarqués et appréciés, mais aussi d'effets mauresques, notamment avec une série de kiosques à musique pour les Tuileries. Cette démarche ne fut pas entièrement gratuite. Elle avait le mérite de rappeler au public, les exploits populaires du Régime en Afrique du Nord. Une des inventions les plus spectaculaires, œuvre de Blouet, fut le bouquet final du feu d'artifice, de 1837. Partant d'un grand temple de la Prospérité publique, en bois et en papier mâché, il fut érigé devant le portique de la Chambre des députés. Même dans les aspects les plus frivoles de ces fêtes, on décelait ouvertement des messages politiques. Ils concernaient de moins en moins la mémoire des événements de 1830 et de plus en plus les réussites du régime qui, se félicitait d'avoir assuré paix et prospérité.

A partir de 1834, les décorations portaient les trois chiffres 27, 28 et 29. Caractéristiques du décor, ils se retrouvaient sur les hautes colonnes ioniques, gravées de plaques, sur d'amples bannières dressées sur le Pont-Neuf ou, plus étonnant encore, en 1834, sur le lâché à partir du pont de la Concorde, de trois grandes montgolfières marqués de ces trois chiffres. En 1835, Duban introduisit sur la Seine une série de barges flottantes du plus heureux effet. Mais ce fut Visconti qui exploitera pleinement le potentiel du fleuve. Il réintroduisit les gondoles de style vénitien que Duban avait lancées dés 1833 et en fit un trait permanent et fort admiré des fêtes des années quarante.

De nombreux éléments des décors de Duban pour la place de la Concorde, en 1835, ou de Blouet pour la place de l'Etoile, en 1836, lors de l'inauguration de l'Arc de Triomphe, furent repris dans la sculpture permanente de la Colonne de Juillet de Duc, inaugurée en 1840. Le rapport entre décors de fêtes et architecture monumentale correspond à des théories selon lesquelles l'ornementation architecturale est historiquement dérivée de pratiques de commémorations rituelles. Celles-ci comprenaient entre autres le thème du coq gaulois, soutenant des rameaux et des guirlandes, des colonnes rostrales ou des plaques datées de la Révolution de 1830. Les jeunes Romantiques pensèrent que ce genre de dialectique entre les bâtiments permanents et éphémères, forgeait un nouveau langage ornemental et architectural. Sous maints aspects, cette solution apparut comme l'accomplissement naturel de la vision historique développée vers la fin des années 1820 à la Villa Médicis. Ils forgèrent une théorie

*155. Le décor des Champs-Elysées pour les fêtes de juillet 1844.*

sur les origines de l'ornementation conventionnelle architecturale qui, à leurs yeux, pérennisait un rituel éphémère et des pratiques festives de cultures passées. Cette approche est à la base de la démarche célèbre de Labrouste, par exemple, qui en 1828, reconstitua à l'occasion d'une célébration, les temples grecs doriques de Paestum, recouverts d'ornements et de trophées éphémères, et que confirma son célèbre dessin du temple de Cori, décoré de guirlandes, de boucliers et de fleurs. Dans les fêtes de Juillet donc ils essayent de créer un nouveau style d'ornementation en rapport intime avec les mœurs et pratiques sociales du siècle.

A partir de 1833, la nouveauté et le spectacle, prirent le pas sur la commémoration. L'opposition républicaine exploita cette dérive pour attaquer le régime. Elle souligna l'apparente hypocrisie de la commémoration d'un combat pour la liberté et l'égalité présenté par un régime de plus en plus répressif. Ne s'agissait-il pas, d'assurer l'ordre après l'incident de la rue Transnonain, en avril 1834 ? Par exemple, dans un ensemble de parodies publiées par le *Charivari,* une série d'événements vedettes était proposée : « une exposition publique des condamnés politiques aura lieu sur la place de Grève », tandis qu'à côté « une jolie petite guerre sera simulée sur le pont d'Arcole pour amuser la population »[16]. Le régime, tour à tour, se jouait de la classe qui l'amena au pouvoir et offrait des festivités qui avaient peu de rapport avec les événements propres de la Révolution de Juillet. « Rien dans tous ce qu'a fait le gouvernement pendant les trois jours qui viennent de s'écouler, n'a rappelé les Journées de Juillet : aucune tradition, aucun souvenir de la grande semaine », regrette *Le Siècle* en 1836[17].

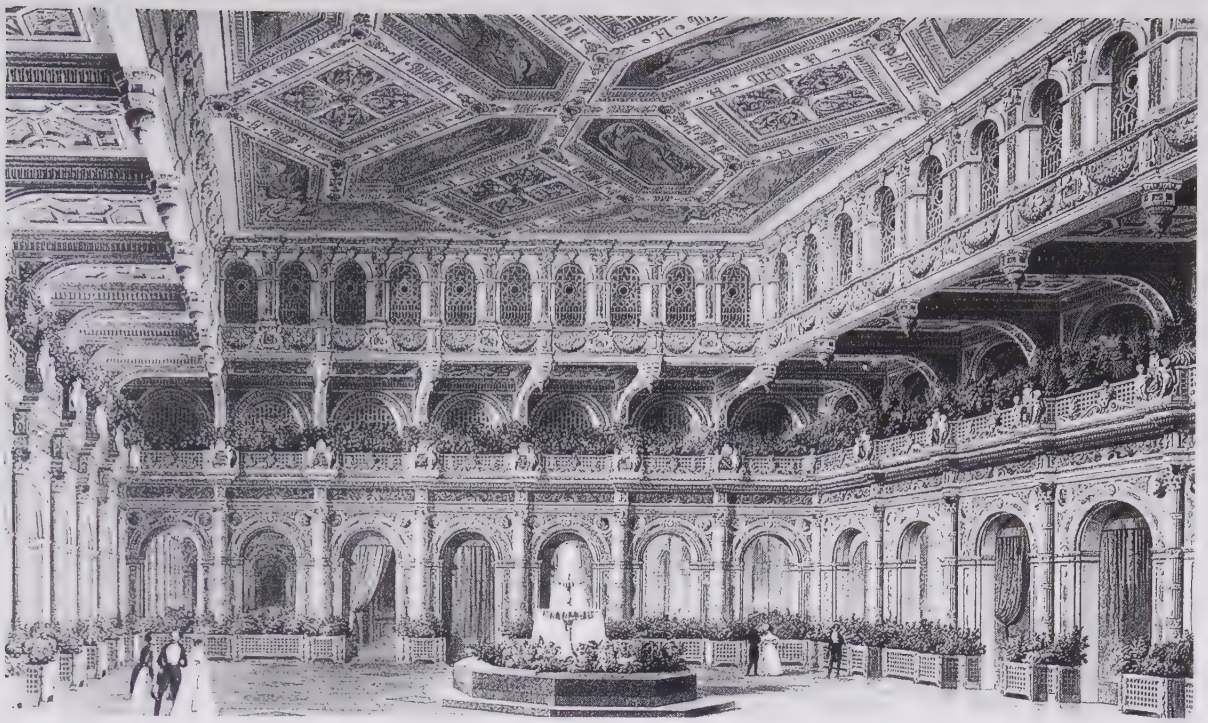
*161. Le retour des cendres de l'Empereur en décembre 1840 vu par Eugène Lami.*

Dès 1836, même le souvenir des premières victimes fut remplacé par de nouvelles victimes dont la commémoration servit une agenda politique d'une autre tendance. En effet, pendant les fêtes de 1835, alors que le convoi conduit par Louis-Philippe et ses ministres, s'avançait le long des boulevards en direction de la place de la Bastille, — itinéraire suivi chaque année, — une tentative d'assassinat fut organisée par l'ex-carbonaro corse Fieschi. Il transforma la célébration en massacre. La vie du roi fut épargnée mais quatorze personnes furent tuées y compris le père d'Henri Labrouste. Les deux jours de fêtes qui restaient à courir furent annulés; Louis Duc et Léon Vaudoyer furent chargés d'organiser les funérailles[18]. Erigeant une chapelle ardente à Saint Paul-Saint Louis, drapée de noir, ils décorèrent l'église des Invalides où les victimes devaient être ensevelies. Hittorff prépara un Te Deum à Notre-Dame, où devait s'arrêter la procession funéraire entre Saint-Paul et les Invalides.

En 1836, les victimes de l'attentat Fieschi furent à nouveau commémorées, les fêtes de Juillet se concentrant de plus en plus sur les Invalides. Le Régime avait trouvé d'autres victimes pour évoquer à la fois la lutte pour l'ordre et le droit et son rôle dans le maintient de la sécurité et de la stabilité publique. Ces derniers étaient les victimes d'un violent combat et d'une insurrection, arrêtés et châtiés publiquement. Le *Siècle* fut rapide à souligner les changements radicaux du pouvoir envers ces fêtes et l'usage radicalement différent que le gouvernement en fit. « Toute la presse qui a conservé quelque fidélité aux souvenirs de Juillet a déjà signalé l'inconvenance de la résolution du gouvernement, qui réservait toutes les pompes officielles pour les victimes de Fieschi, à l'exclusion des héros tombés sous les balles des Suisses et de la garde royale »[19]. En 1837, les funérailles des victimes furent à nouveau célébrées aux Invalides, alors que le nombre de messes prononcé pour les victimes de 1830 fut substantiellement réduit. Ainsi que le fit immédiatement remarquer la presse de l'opposition, celles-ci n'avaient toujours pas trouvé leurs sépultures définitives. En 1836 et en 1837, le décor des Invalides incluait ironiquement le matériel réutilisé lors de la procession funéraire de Louis XVIII, douze ans auparavant. Au bal des Tuileries, lors de la deuxième nuit des fêtes de Juillet de 1836, le *Siècle* souligna l'absence de Lafitte, Odilon Barrot et Dupont de l'Eure : « Tous ces hommes de Juillet sont en disgrâce »[20].

A partir de 1833, les fêtes de Juillet furent le plus souvent concentrées sur l'inauguration d'un monument permanent. La statue restaurée de Napoléon sur la colonne Vendôme fut la première étape de la série : il s'agissait de s'approprier le puissant mythe napoléonien en faveur du nouveau régime. Cette canalisation devait culminer dans les grandes fêtes du Retour des Cendres, en décembre 1840. En 1836, l'apogée des fêtes de Juillet fut l'inauguration de l'Arc de Triomphe commencé sous l'Empire. Architecte de l'attique, Blouet avait alors succédé à Duban pour l'organisation des fêtes. Il reprit le coq gaulois et les guirlandes, iconographie de Duc pour sa colonne inachevée de Juillet, et l'incorpora dans le canon flexible du décor orléaniste. Son interprétation était de plus en plus souple quant aux origines et gloires du régime. En 1837, risée de l'opposition, les fêtes de Juillet réinventèrent l'histoire des origines du régime. Des citoyens en furent indignés. Ayant participé à la Révolution de Juillet, M. Bonneville mobilisa toutes ses ressources. Avec colère, il publia un pamphlet. Les événements devaient suivre une nouvelle ligne s'ils voulaient être reliés au sens original, ô combien oublié, de la commémoration. Il souleva aussi la question des corps des victimes : « L'opinion nationale s'est manifestée depuis longtemps sur le silence de l'autorité qui laisse abandonnés sur la place publique, les restes inanimés des citoyens morts en combattant pour la liberté »[21]. En 1843, quatrième année de prises de fonctions de Visconti, en tant qu'architecte des fêtes, les réclamations atteignirent un nouveau crescendo. « ... est-ce-bien la même France qui vient de saluer cet anniversaire mémorable ? », s'inquiéta l'*Illustration,* « Est-ce bien nous, jeunes gens qui, battions des mains, dont le cœur bondissait d'espérance et d'orgueil ? Notre génération soucieuse, ennuyée du présent, inquiète de l'avenir, sans ardeur et sans verve, est-ce bien la même qui, en 1830, ébranlait dans leurs bases tous les trônes européens, et saluait, le front haut, l'œil radieux, le cœur jeune et le sein palpitant, une nouvelle aurore ? »[22]. Une utilisation plus didactique et moralisatrice des fêtes fut requises. Elle suggérait la mise en scène de tableaux vivants pour recréer les événements de 1830 et l'histoire plus récente. Les opposants pensaient ainsi renforcer le sentiment de l'identité publique et engendrer un plus grand sens social. En bref, ils interprétaient à tort le manque grandissant de références précises des festivités comme la preuve d'un relâchement plutôt que d'une intention consciente de détournement et de dépolitisation des événements en cause.

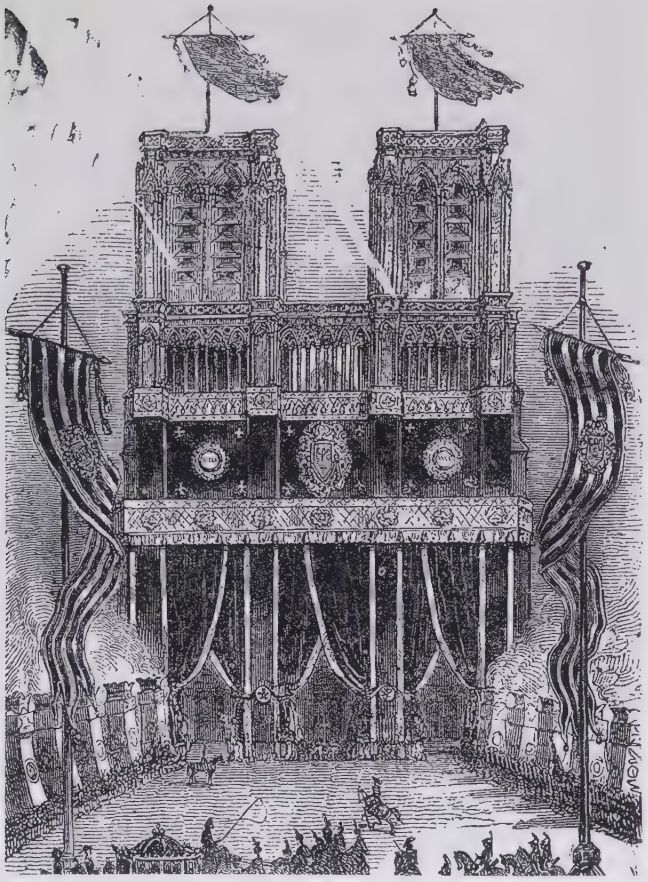
Visconti devait se montrer maître dans le genre. Ses cérémonies furent appréhendées comme des « divertissements » plutôt que comme des fêtes « commémoratives d'un événement didactique ». En 1839, il devint responsable des fêtes de Juillet dont il supervisa sept manifestations (elles n'eurent pas lieu en 1842 et 1843). Il fut loué tant pour la nouveauté de ses effets, de ses éclairages, que pour son extraordinaire capacité à en faciliter la procédure. Son efficacité était telle que la préparation demandait rarement plus d'une semaine et qu'en dix ans, le budget ne dépassa jamais l'allocation annuelle : 200 000 francs, dons de la Ville et de l'Etat (y inclu 11 à 12 000 francs honoraires d'architecte et de frais d'agence). Les principales phases restaient les mêmes :



*Le décor de la cour de l'Hôtel de Ville pour le mariage de Ferdinand d'Orléans, en 1837.*

service funèbre à Saint-Paul, cérémonie à la Colonne de Juillet, décorée de grandes bannières et illuminée la nuit, bal et concert aux Tuileries, mâts sur le Pont-Neuf, illumination d'un grand nombre de bâtiments publics, joûte et fêtes nocturnes le long du quai d'Orsay et du bassin des Tuileries, et finalement, grands feux d'artifices sur la Seine le long du quai d'Orsay et manifestation plus modeste à la Barrière du Trône. Les Champs-Elysées et le Cours la Reine devaient être décorés également pour des fêtes populaires. Le cahier des charges donnait désormais à l'architecte une autorité sans précédent sur tous les artisans et entrepreneurs engagés pour préparer les décors. «L'architecte et les inspecteurs auront la surveillance et la police des ateliers, en conséquence, les entrepreneurs seront tenus de déférer aux ordres et avis qu'ils donneront sur toutes les parties du service, ainsi que pour le changement et le renvoi des ouvriers et préposés... Quant aux ordres donnés par l'architecte, ils devront être exécutés sur le champ»[23]. Visconti maîtrisa entièrement sa mission, se plaçant dans le sillage de Percier et Belanger. Ceux qui lui rendirent hommages, en 1854, lors de ses funérailles, le mentionnent : «Rien assurément n'est plus éphémère que les constructions improvisées pour les réjouissances publiques; mais rien aussi n'est plus difficile que d'y réunir ce double caractère de grandeur et de goût qu'il faut à une ville comme Paris, et cette variété qui ne laisse pas plus sa curiosité que son admiration. En ce genre Visconti n'avait point de rivaux, et lui seul a trouvé le secret de se surpasser à chaque grande solennité nouvelle»[24].

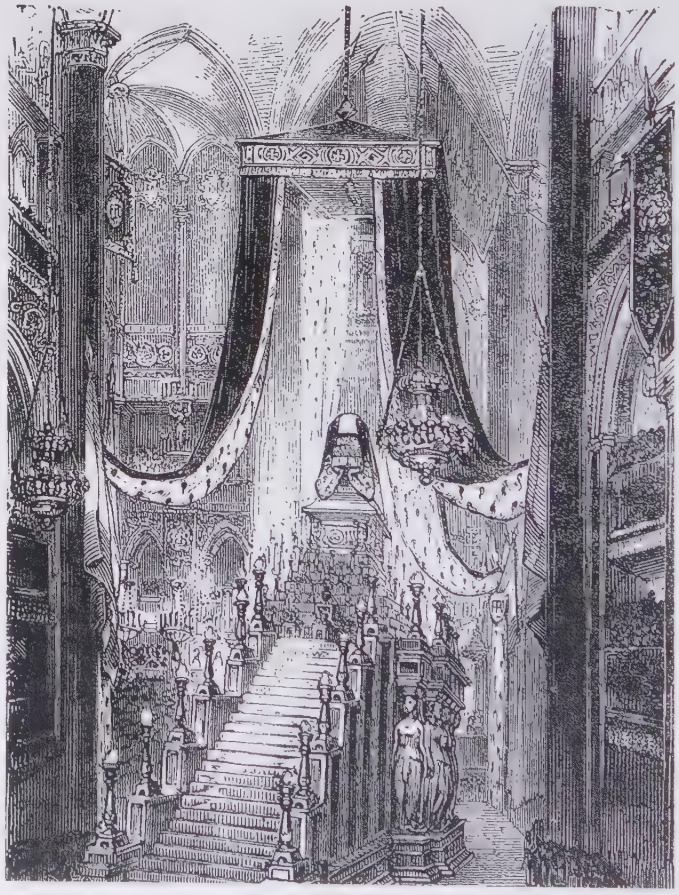
Visconti fut dans la plupart des cas plus gestionnaire que concepteur. En 1840, il géra avec un succès extraordinaire deux événements que ses contemporains devaient mettre en parallèle : les grandes funérailles des victimes de la Révolution de Juillet, à la Colonne de Juillet, à l'occasion du dixième anniversaire de la Révolution, et cinq mois plus tard, les splendides cérémonies du Retour des Cendres. Cet autre transfert longtemps attendu de cendres héroïques s'effectua dans un monument parisien permanent. Curieusement, on aurait souhaité que ces deux cérémonies se déroulent au Panthéon : mais la Monarchie de Juillet écarta cette solution tant pour les victimes de l'insurrection que pour Napoléon commémoré comme un grand militaire et non comme un grand homme. Dans les deux cas, Visconti confia une partie de la décoration à des collaborateurs. Les images-clé furent conçues par ses deux vieux amis : Louis Duc, qui érigea le temple «ultra-Dorien»[25] pour le catafalque des victimes de Juillet sur la place de la Bastille, et Henri Labrouste, qui érigea un temple similaire. Sévère quant à ses détails et ses proportions, il accueillit le cercueil de Napoléon place de l'Etoile, à mi-chemin du parcours parisien allant du pont de Neuilly aux Invalides. Labrouste créa aussi l'immense et prodigieux convoi qui transporta les restes de Napoléon de Courbevoie aux Invalides. Le Retour des Cendres étant l'objet de maints commentaires récents[26], il suffit de noter la description relativement détaillée que Visconti nous a laissée dans ses mémoires manuscrites (voir *l'Autobiographie*)[27].



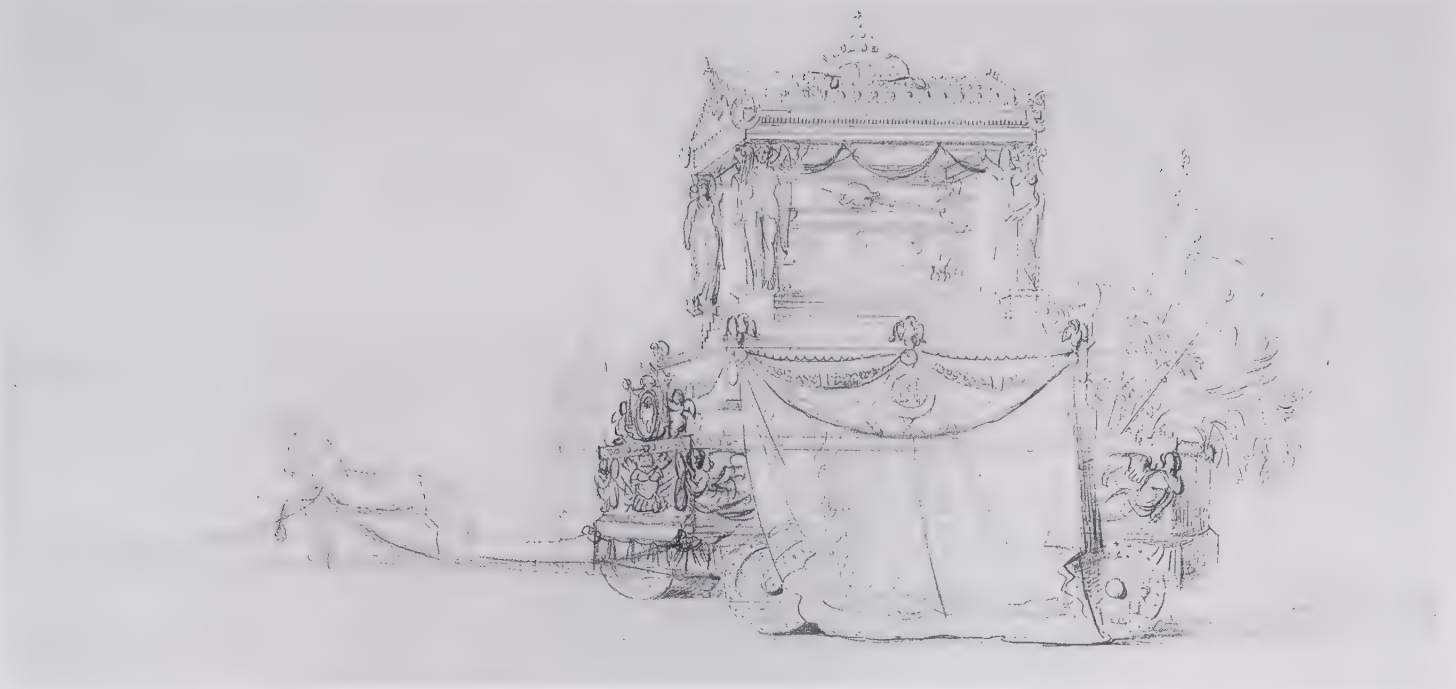
*156. La façade de Notre-Dame décorée pour les funérailles de Ferdinand d'Orléans en 1842.*

Comme la collection de dessins de l'Académie d'architecture le prouve clairement, les motifs originaux d'étrusques et doriques, inventés pour le passage du convoi et les drapés de l'hôtel des Invalides, furent en majorité le travail de Labrouste, Visconti s'étant principalement consacré aux lourdes tâches administratives, consistant à mettre sur pied en moins de deux mois un des événements populaires les plus importants de la Monarchie de Juillet[28]. La plupart des décors furent composés d'éléments préexistants, y inclue la maquette en plâtre de la statue de l'Immortalité par Cortot, prévue pour la lanterne du Panthéon où le Régime avait refusé à plusieurs reprises de faire la sépulture de Napoléon à la suite du Retour des Cendres. Cette grande statue saluait le cortège de l'empereur depuis le portique de la Chambre des députés. Tout le parcours était décoré d'images héritées du legs napoléonien, sa place étant soigneusement définie dans le cadre d'une vision orléaniste du déroulement de l'histoire française. Certains ornements furent des fragments de décors prévus pour les monuments publics en construction, telle la statue par Bosio de Napoléon pour la colonne de la Grande Armée de Boulogne. Ces remplois confirment la théorie de Labrouste sur des relations entre les rituels éphémères et les monuments permanents qu'érige une société. Décoré de la Légion d'Honneur l'année précédente pour ses décorations conçues pour les cérémonies du mariage du duc d'Orléans à l'Hôtel de Ville, Visconti demanda que Labrouste reçoive également une récompense pour son talent. Pour lui-même, s'il ne demanda point d'autres décorations, il requit le poste d'« architecte des fêtes et des cérémonies du ministère de l'Intérieur », titre qui consolida son monopole dans l'orchestration des événements publics. Visconti fut naturellement chargé de concevoir le monument permanent, résultat d'une compétition que beaucoup considérent corrompue et dans laquelle Labrouste avait concouru[29]. Dans son projet pour le tombeau de Napoléon, il incorpora de nombreux éléments de la décoration présentée sur le parcours triomphal de l'Etoile aux Invalides, qui correspondaient au vocabulaire ornemental de la crypte ouverte sur le dôme.

La plupart des décorations innovatrices pour le Retour des Cendres aux Invalides fut reprise et remis à l'échelle avec les plus somptueux décors de la Monarchie de Juillet que Visconti réalisa à l'occasion des funérailles de Ferdi-



*157. Intérieur de la cathédrale décorée pour les funérailles de Ferdinand d'Orléans, en 1842.*



*160. Esquisse de Visconti pour le char funèbre de l'Empereur, 1840.*

nand, duc d'Orléans, en 1842. Espoir du parti libéral, admiré par les militaires pour ses faits d'armes en Algérie, le duc d'Orléans avait acquis une telle popularité que, même s'il était opposé à plusieurs reprises à son père, il restait le grand espoir de la continuité dynastique. Le 13 juillet 1842, sa mort tragique dans un accident de voiture, porte de Neuilly, fut un choc pour la nation entière[30]. La tâche d'orchestrer les funérailles du duc à Notre-Dame, échut évidemment à Visconti qui avait déjà participé aux principales étapes de la vie publique du duc, depuis son mariage avec la princesse Hélène de Mecklembourg, en 1837, jusqu'à la naissance de leur premier fils, le comte de Paris, en 1838. Visconti reprit maintes innovations présentées deux ans auparavant avec Labrouste. Comme il l'avait fait à l'intérieur des Invalides, il drappa les nefs de la cathédrale gothique, Notre-Dame, qui n'avait pas servi pour les grandes cérémonies publiques depuis l'Empire. La décoration de Visconti s'écarta radicalement de celle que Percier et Fontaine avaient présenté pour le sacre de Napoléon. Alors que ces derniers avaient créé une architecture indépendante à l'intérieur de la cathédrale, Visconti fit appel à du crêpe noir et même à un papier (là où il manqua à la dernière minute de l'étoffe) qui souligna le cadre structural du bâtiment. Ceux qui firent son éloge funèbre remarquèrent : « On savait avant lui tendre les églises en deuil; mais il est le premier qui ait appris à marier les draperies funèbres aux formes et aux lignes de l'architecture, de manière à ajouter au recueillement sans défigurer l'édifice »[31]. La façade était masquée par une sorte de grande structure formée de deux tentes noires; le parvis était flanqué par de hautes bannières noires. A l'intérieur, de grandes lignes blanches jouaient sur les fonds noirs pour suggérer un jeu vif et digne qui rythmait la nef gothique. Une solution semblable avait été imaginée aux Invalides pour le Retour des Cendres. Labrouste et Visconti avaient mis en valeur les lignes maîtresses de l'église de Mansart par des gances argentées, animant les étoffes funèbres.

Sans aucun doute, l'œuvre réalisée par l'architecte pour le tombeau de Napoléon amena le prince-président, Louis-Napoléon, à faire appel à Visconti. S'il n'était pas mort soudainement en décembre 1853, il aurait pu devenir un des principaux architectes du Second Empire. Napoléon III avait apprécié sa dextérité pour orchestrer, à la fois les fêtes et les fastes de l'Etat. Il le chargea de deux des plus importants projets qui furent lancés dans les mois qui suivirent immédiatement le Coup d'Etat : l'unification du Louvre aux Tuileries en un grand complexe palais-musée-jardin et la préparation de ce qui devait être le festival majeur du nouveau calendrier français : la fête du 15 août. La reprise de cette vieille fête impériale, la première manifestation, en 1852, fut dessiné par Charpentier, architecte des fêtes sous la Seconde République et fut vivement critiquée par la presse[32]. Mais après la déclaration de l'Empire, Visconti reprend ses fonctions de metteur en scène pour le nouveau régime. Bien que les éléments n'aient pas été très différents de ceux employés pour la fête de Saint Napoléon sous le Premier Empire ou pour les fêtes accueillant le public au milieu de l'été en Juillet, Visconti reçu des sommes sans

267. *Visconti présente à Napoléon III les plans d'achèvement du Louvre, par Ange Tissier, 1856-1866.*

*Les comtesses de Rayneval et de Lourmel.* *Le comte d'Arjuson, chambellan.* *L'Impératrice.* *Le général Napoléon Joseph Ney.* *L'Empereur.* *Un secrétair*

*Achille Fould, ministre d'Etat.*

*Louis Visconti.*

*Un valet*

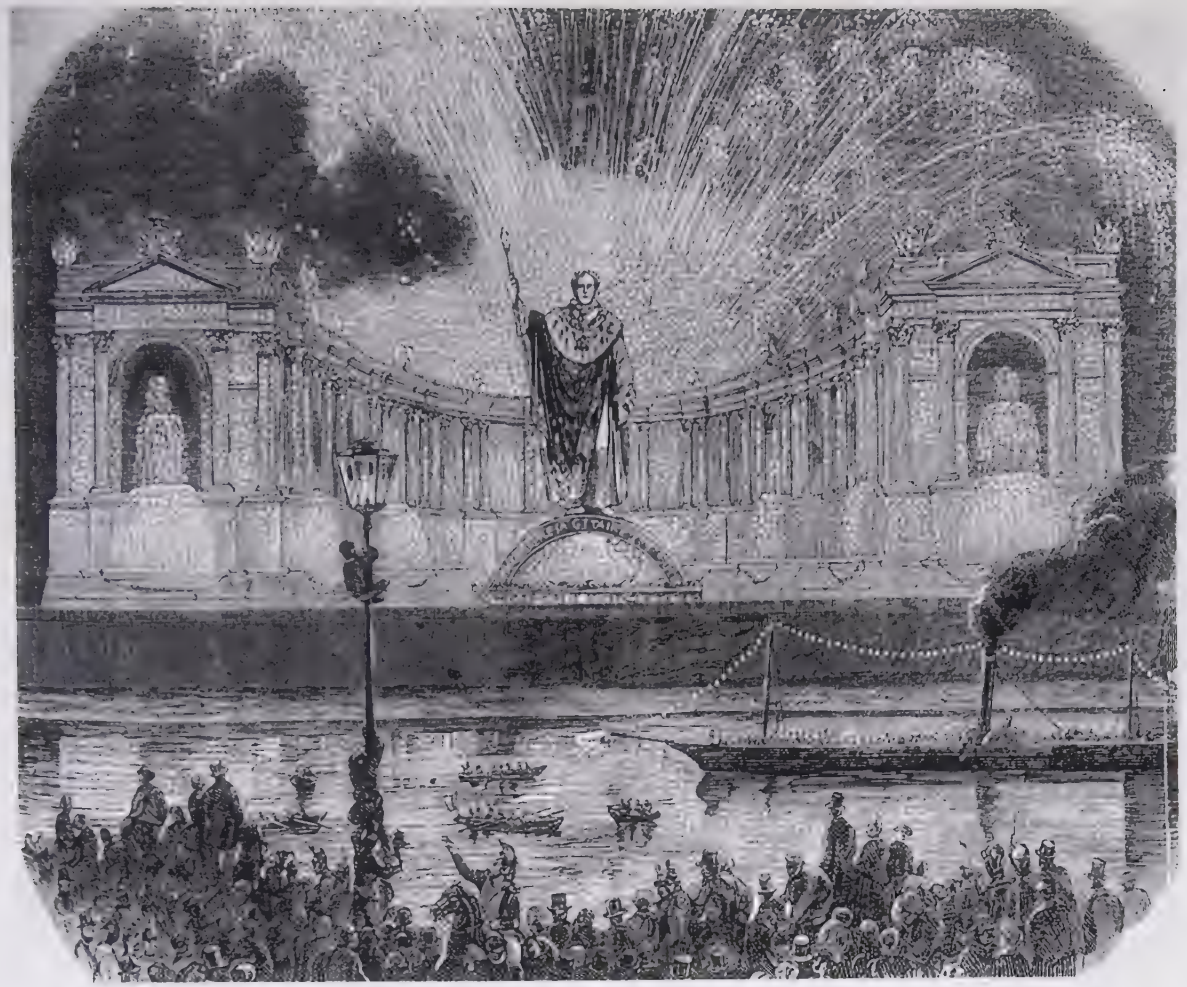
précédents pour mettre en place un des spectacles les plus grandioses de l'année. Comme le commente l'*Illustration,* les architectures exotiques avaient pour but de transplanter les visiteurs dans un monde de fantaisies et de luxe, loin du quotidien (anticipant d'une certaine manière les grandes expositions universelles). De grands ensembles aux décors novateurs furent érigés autour de la place de la Concorde, évoquant l'étendu de l'Empire surtout en Afrique du Nord. Ils étaient délibérément faits pour contraster avec les événements solennels qui se déroulaient place de la Concorde au début de la Deuxième République, y compris le grand festival des victimes de Juillet, conçu par Labrouste et le Duc. Ce n'est pas par hasard que le Louvre et les Tuileries, autres centres d'intérêt majeurs de Visconti à l'époque, aient constitué la toile de fond de toutes ces manifestations y inclu aux spectaculaires feux d'artifices imaginés par Ruggieri pour la fête annuelle du 15 août. Comme *Le Moniteur* le rapporte lors de la mort soudaine de l'architecte en 1853 :

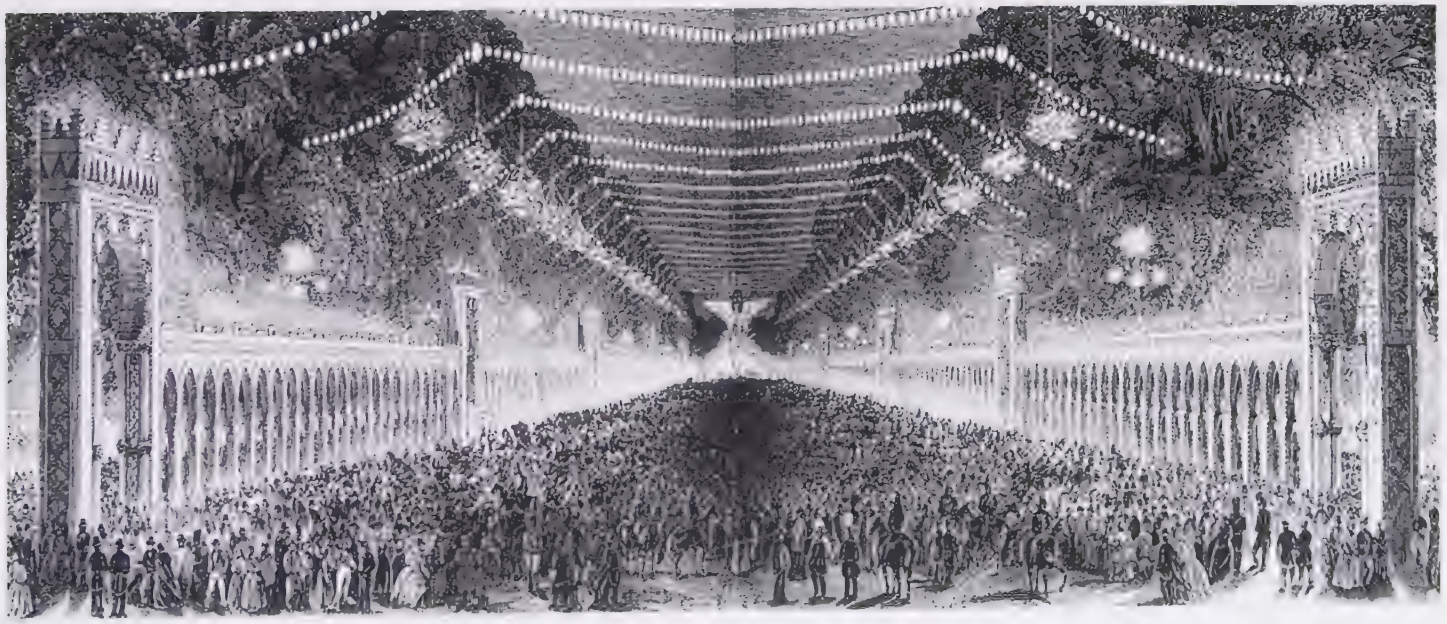
> « Ceux qui en ont joui n'oublieront jamais le merveilleux spectacle de la fête du 15 août dernier. Pour se conformer au programme tracé par l'Empereur, Visconti sut convertir en un immense salon pour le peuple, tout l'espace compris entre le palais des Tuileries et l'Arc de l'Etoile. Cette ligne infinie d'élégants portiques mauresques, étincelants de mille couleurs et encadrant l'avenue des Champs-Elysées, la place de la Concorde, la grande allée du jardin des Tuileries, cette profusion de lustres et de girandoles, d'où ruisselaient des torrents de lumière : tout cet ensemble de merveilles vraiment féeriques dépassait les rêves de la plus brillante imagination ! »[33].

Trad. par B. de Andia

NOTES

1. Louis Hautecœur, *Histoire de l'Architecture Classique en France.* Paris, 1955, vol. 6, p. 169.
2. Ceci apparaît clairement dans le commentaire de César Daly, qui suggère que Visconti fut meilleur administrateur que dessinateur de fêtes, voir : « Exposition des tombeaux pour Napoléon » *Revue générale de l'architecture...,* 1841, cols. 619-620.
3. Les études analytiques sur le phénomène des fêtes se sont concentrées sur la Révolution et sur la Troisième République. Sur la période 1800-1870 voir Edouard Drumont : *Les fêtes nationales à Paris;* Paris, 1879; Georges Pillement : *Paris en fête;* Paris, 1972; René Héron de Villefosse : *Solennités, Fêtes et Réjouissances parisiennes,* volume 8 dans la *Nouvelle Histoire de Paris.* Paris, 1989; *Paris des Illusions : un siècle de décors éphémères 1820-1920.* Paris : Bibliothèque historique de la Ville de Paris, 1984.
4. Album « Fêtes de juillet », Archives nationales, $F^{21}$ 3589. Bien que les dessins de Visconti sont sans doute perdus, il est possible qu'il en ait réalisé moins dans la mesure où il semble s'être concentré davantage sur l'adaptation des décors existants que sur la création de nouveaux décors. Je suis reconnaissant envers Mme Nicole Felkay, conservateur, pour m'avoir indiqué cet album.
5. Voir Françoise Waquet, *Les fêtes royales sous la Restauration ou l'Ancien Régime retrouvé,* Genève, 1981.
6. Françoise Waquet, *Architecte des fêtes et cérémonies royales,* dans *Hittorff, un architecte du XIX^e siècle.* Catalogue de l'exposition, musée Carnavalet, 1986, p. 26-39.
7. Cette information provient de la correspondance et des devis des fêtes de Juillet entre 1831 et 1840, Arch. nat., $F^{13}$ 1021 et 1022. En 1840, la direction des fêtes passa du ministère de l'Intérieur au ministère des Travaux publics. Je n'ai pas pu localiser les archives concernant la période de 1840-1847. Une importante masse de documents concernant la fête de Juillet de 1846 se trouve dans le legs récemment découvert par les descendants de Visconti.
8. Le récit de Visconti sur ses débuts comme architecte des fêtes de la Ville est visiblement inconsistant.
9. A.L.T. Vaudoyer, journal, entrée n° 791 du 4 octobre 1841.
10. Sur la théorie de l'invention d'une tradition voir Eric Hobsbawm et Terence Ranger : *The Invention of Tradition.* Cambridge, 1983. Cette analyse est très suggestive pour l'interprétation globale de la politique architecturale du XIX^e siècle en France.
11. Jacques de Caso : *David d'Angers ou l'avenir du Mémoire.* Paris, 1988.
12. Voir B. Bergdoll : « Le Panthéon - Sainte Geneviève au XIX^e siècle : la monumentalité à l'épreuve des révolutions idéologiques », dans *Le Panthéon, symbole des révolutions.* Paris, Picard, 1989, p. 175-223.
13. Rapport de la commission, Archives de l'Académie des Beaux-Arts, Institut de France, 2E8.
14. Un dessin non signé probablement de Baltard, figure comme le premier dessin dans l'album : « Fêtes de Juillet », Arch. nat., $F^{21}$ 3589. Les plaques en bronze furent transférées à la crypte en 1852, où on peut toujours les voir.
15. Pour la tombe du marché des Innocents, voir le catalogue d'exposition *Les Saints-Innocents,* D.A.A.V.P., Paris, 1990.
16. Coupures de presse au musée Carnavalet, Cabinet des Estampes, Histoire - Carton 54C.
17. « Le Siècle », 31 juillet 1836.
18. Ces informations se trouvent aux Arch. nat., $F^{21}$ 1023.
19. *Ibid.*
20. *Ibid.*
21. Les lettres de Bonneville et son pamphlet sont conservés aux Arc. nat., $F^{21}$ 1022.
22. « Anniversaire de Juillet : Les fêtes politiques », *l'Illustration,* 29 juillet 1843, p. 343.
23. Article 10 du cahier des Charges, Fonds du Périer de Larsan.
24. « Visconti », *Le Moniteur universel,* 6 janvier 1854, p. 23.
25. Ainsi s'exprime Léon Vaudoyer dans une lettre de 1840 à leur ami mutuel Hippolyte Fortoul, Arch. nat., 246 AP 14.
26. Voir plus récemment les catalogues d'exposition à l'occasion du 150^e anniversaire du Retour des Cendres : « Napoléon : le Retour des Cendres (1840-1990) ». Courbevoie : musée Roybeyt-Fould, 1990 et Jean Marcel Humbert *Napoléon aux Invalides : 1840, Le Retour des Cendres.* Paris, Musée de l'Armée, 1990.
27. Voir l'*Autobiographie.*
28. Académie d'Architecture, *Catalogue des collections, 1750-1900,* Paris, 1987, vol. 1, p. 173-175.
29. Ce concours est étudié en détail par Michael Driskel dans un livre à paraître.
30. Le contexte artistique de cette commémoration a été brillamment traité par Sylvain Bellenger, *Henri de Triqueti (1804-1874), Le Prince gisant, Histoire et restauration du gisant de Ferdinand d'Orléans.* Montargis, musée Girodet, 1990.
31. « Visconti », *Le Moniteur universel, op. cit.*
32. Notamment par Adolphe Lance « La Fête du 15 août », *Encyclopédie d'Architecture,* 1852, p. 97-99.
33. « Visconti », *Le Moniteur universel, op. cit.*





*162 et 163. Décors du Trocadéro et des Champs-Elysées pour les fêtes du 15 août 1853.*

# L'ARCHITECTURE FUNERAIRE

Depuis longtemps, l'état déplorable des vieux cimetières parisiens était scandaleux. En particulier, le cimetière des Saints-Innocents (qui rassemblait les morts de dix-huit paroisses, de deux hôpitaux importants et de la morgue) offensait les nouvelles idées d'hygiène urbaine et outrageait aussi la sensibilité de la fin du Siècle des Lumières, imbu d'un élan de tendresse envers les « chers disparus ». L'Elysée et l'Arcadie devinrent de puissants modèles[1].

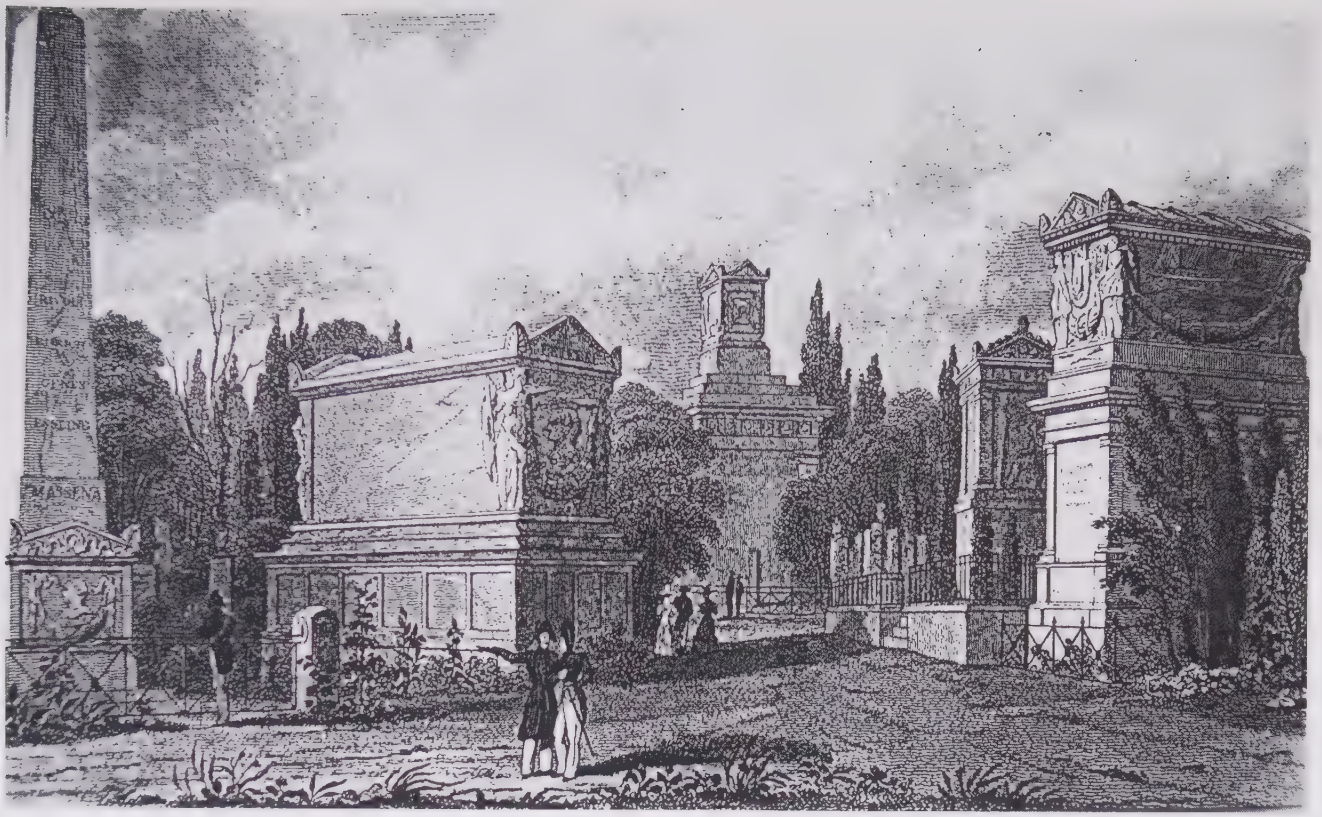
A Leasowes dans le Worcestershire, William Shenstone (1714-1763) plaça une urne funéraire contre les feuillages d'un jardin qu'il avait créé. A Castle Howard une pyramide et un mausolée se dressaient dans un vaste espace vert. A Twickenham, Alexander Pope (1688-1744) érigea un mémorial à sa mère, au bout d'un chemin qui traversait une suite d'espaces dégagés et clos aboutissant à un obélisque sur un fond d'arbre à feuillage persistant. Les Champs-Elysées à Stowe, où le temple des « Britanniques Célèbres » était placé dans un cadre « naturel », créaient l'image d'un idéal perdu et, en associant ainsi la commémoration funéraire à un jardin, établissaient un précédent pour la conception des futurs cimetières[2].

L'une des images les plus mémorables fut celle de la tombe de Jean-Jacques Rousseau, sur l'Ile des Peupliers à Ermenonville, qui inspira des notions de jardins paysagers arcadiens ornés de monuments. A Maupertuis, A.T. Brongniart (1739-1813) avait créé un Elysée avec une pyramide « en ruine » et un cénotaphe dédié à l'amiral de Coligny, protestant assassiné le jour de la Saint-Barthélémy ; à Worlitz, le prince Franz Anhalt-Dessau (1740-1817) demanda à son architecte Friedrich Wilhelm Freiherr von Erdmannsdorff (1736-1800) de créer une « île Rousseau » en 1782; à Paris, Carmontelle conçut au parc Monceau le « Bois des tombeaux » pour le duc de Chartres; à Franconville-la-Garenne, le comte d'Albon créa des jardins qui contenaient une tombe (en réalité un cénotaphe) de Haller, « une caverne de Young » (auteur des *Pensées nocturnes* dans lesquelles il parle beaucoup d'enterrements de protestants dans les pays catholiques) et la vraie tombe de Court de Gébelin, un protestant, auteur du *Monde primitif* et ami d'Albon; à Méréville, une colonne rostrale et un cénotaphe commémoraient Lapeyrouse et Cook; et finalement Plessis-Chamand où l'épouse du propriétaire était enterrée dans le jardin. C'est ainsi que commença la mode des tombeaux — vraies tombes ou monuments purement décoratifs — dans le cadre de jardins paysagers[3].

## Les jardins paysagers

Les ouvrages *Les jardins ou l'art d'embellir le paysage* (1782) de l'Abbé Jacques Delille, la *Theorie der Gartenkunst* (1778-1785) de Christian Cay L. Hirschfeld et les « Etudes de la nature » de Bernardin de Saint-Pierre, prônaient les possibilités élégiaques, morales et rénovatrices du jardin paysager avec ses compositions contrastées et ses monuments dédiés à la vertu, au mérite et à la grandeur. Dans les bocages sylvestres, le promeneur pouvait non seulement jouir de la beauté des plantations mais pouvait aussi ressentir des émotions profondes — esthétiques, personnelles et morales — ce qui affinait généralement son goût. C'est ainsi que pouvait être élevé le ton de la Société tout entière. Ce concept, profondément maçonnique, est capital dans l'évolution des cimetières.

Hirschfeld, en particulier, fit l'éloge des jardins anglais de Stowe et d'Hagley, et proposa d'incorporer de vraies tombes dans le dessin des jardins. Il disserta sur la fragilité de la vie, la méditation mélancolique auprès des tombes, s'étendant sur des scènes touchantes où la mort n'est plus effrayante. Il considérait que l'Elysée de Stowe comme l'un un des tous premiers jardins modernes consacrés à la commémoration des morts, mais Stowe n'alla pas aussi loin que le jardin des « Danois célèbres » de Jaegerspris près de Roskilde (1773-84). Ce remarquable jardin contenait plus de cinquante monuments dédiés à des personnalités nationales du monde des arts, des sciences, de la politique, de la religion et aux héros militaires. Ces monuments, érigés dans un style classique délibérément primitif, étaient soigneusement disposés en fonction des plantations, des changements de niveau, suivant un itinéraire préétabli[4].




*Vue générale du cimetière du Père-Lachaise, avec à droite le tombeau du duc Decrès.*

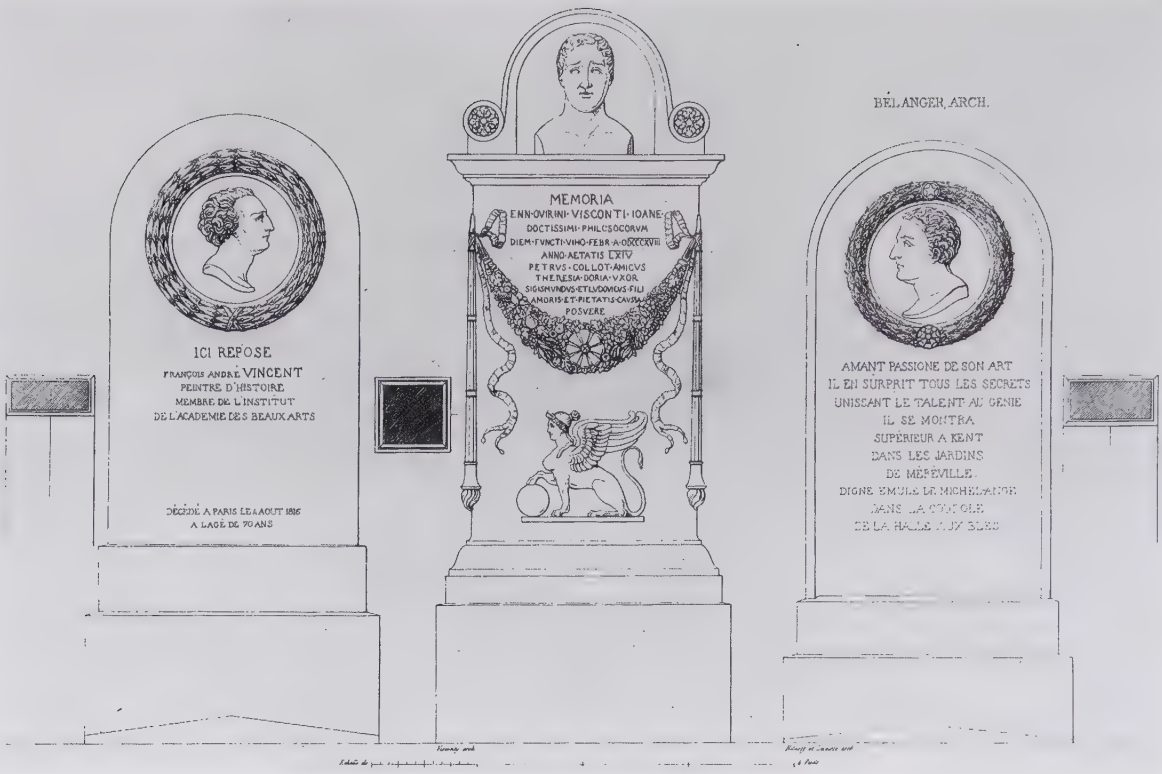
Quatremère de Quincy (1755-1849) qui préconisait une solution combinant le cimetière cloîtré du type Campo Santo, et le jardin paysager, s'inspira du travail de Hirschfeld pour promouvoir de nouveaux cimetières qui remplaceraient les sépultures affreuses des églises et des paroisses. En 1787, le prince Franz de Anhalt-Dessau et d'Erdmannsdorff conçurent un cimetière à Dessau, qui serait ouvert à toutes les croyances avec un portail portant des emblèmes maçonniques, et bien entendu de vastes nécropoles avaient été réalisées par des Européens aux Indes et en Amérique[5]. Les éléments étaient enfin réunis pour la transformation des sépultures crasseuses en champs de repos, en cimetière-jardin acadien, en Elysée.

Quatremère de Quincy eut une influence déterminante sur la transformation de l'église Sainte-Geneviève en Panthéon, mais on a oublié que le Panthéon devait être intégré dans un jardin « naturel », l'Elysée, s'étendant jusqu'à l'Odéon et destiné à recevoir les tombes des parisiens. Cet Elysée aurait comporté des bosquets sacrés et des chemins « philosophiques » visant à développer des sentiments de vénération et à élever l'esprit[6]. Un tel environnement pouvait même aider à résoudre les discordes familiales et légales. A.L.T. Vaudoyer (1756-1846) proposa de transformer les Champs-Elysées en une Via Appia néo-classique et Voie d'Honneur, bordés de mausolées, de cénotaphes et de monuments dressés parmi des plantations qui, par leur nature, évoqueraient l'Antiquité.

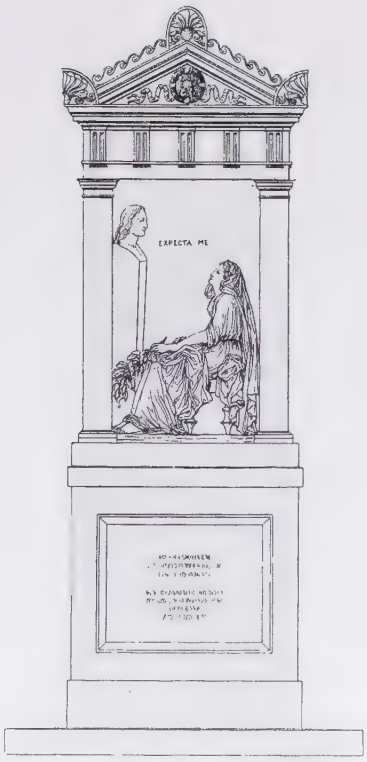
Derrière toutes ses réalisations, on retrouve des thèmes propres au Siècle des Lumières : le désir de suivre l'Antiquité, de proposer une architecture noble et de belles sculptures comportant des inscriptions et des épitaphes pour encourager l'éducation et l'élévation morale, de briser le monopole de l'Eglise en ce qui concerne la mort (suivant l'exemple donné depuis le XVI^e^ siècle par l'Eglise réformée d'Ecosse) et, finalement, de promouvoir des plans exemplaires d'organisation sociale, conçus par la Franc-maçonnerie[7].

## Le cimetière du Père-Lachaise

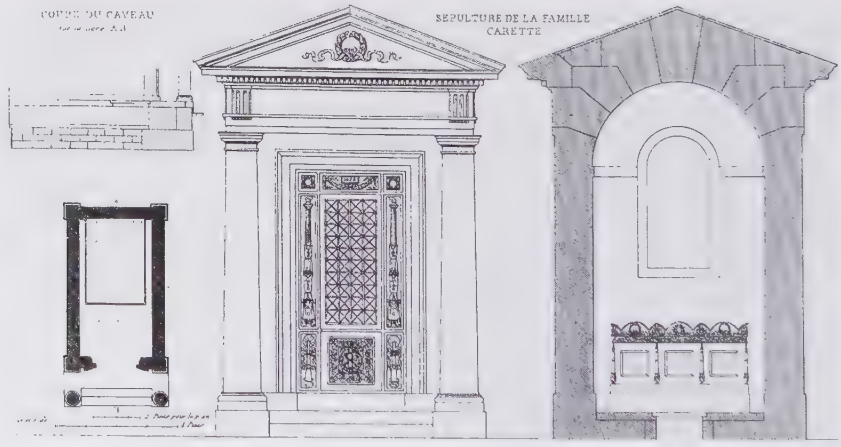
Durant les dernières années du XVIII^e^ siècle, nombreuses furent les discussions sur les projets de cimetières parisiens : on proposa de vastes cimetières bâtis, à la « Campo-Santo », stéréométriquement purs, ou linéaires et inspirés de l'Antiquité. Frochot suggéra de transformer le parc Monceau, avec des tombes et cénotaphes s'intégrant dans le paysage imaginé par Carmontelle. Mont-Louis ayant été acheté en 1804, Alexandre-Théodore Brongniart fut chargé de préparer les plans. Les délibérations furent dominées par Quatremère de Quincy et Frochot, mais finalement Brongniart s'arrangea pour




*164. La tombe d'Ennio Quirino Visconti au Père-Lachaise au centre, et à gauche celle du peintre Vincent premier professeur de Visconti.*



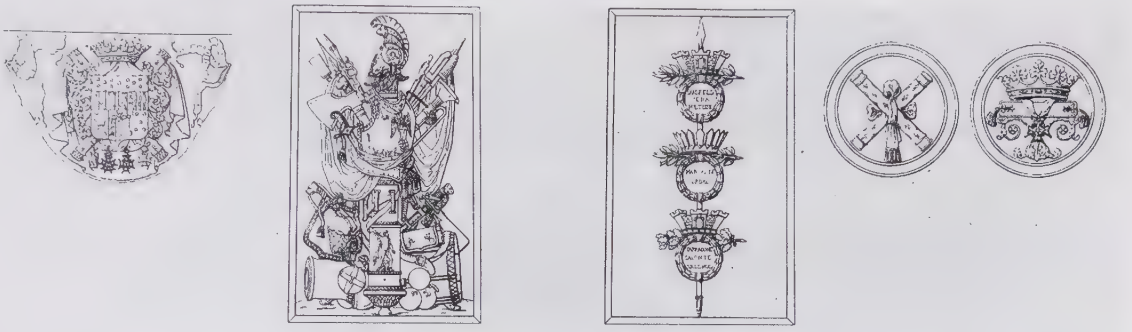

*168.*
*Tombeau de Monsieur de Bourke, ambassadeur du Danemark, .*

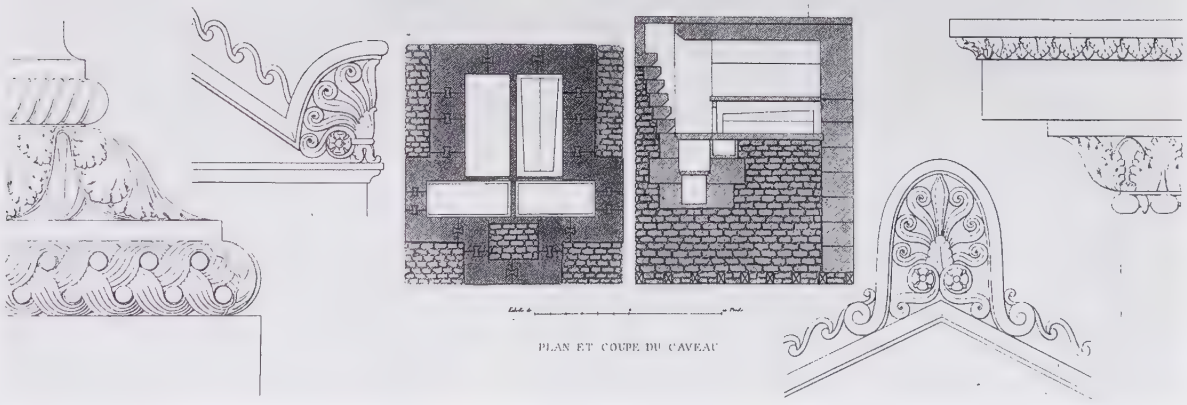



*169.*
*Tombeau de la famille Carette.*

créer un axe principal débouchant de l'avenue centrale, et asociant le romantisme et la formalité, créa des circuits avec ronds-points pour carrosses. Des emblèmes maçonniques se retrouvaient avenue des Acacias. En 1825, le cimetière du Père-Lachaise était considéré comme le modèle des cimetières futurs car il associait les idées néoclassiques sur la mort et l'architecture funéraire aux théories dérivées des traditions paysagistes anglaises et aux travaux de Hirschfeld et Delille. La nouvelle nécropole finit par être considérée comme un nouvel Eden, un Ely-

*165.*
*Tombeau de la famille Collot au Père-Lachaise.*






*167.*
*Détails des ornements du tombeau du maréchal Suchet.*

sée, une Arcadie où les enchantements terrestres soulageaient la tristesse de la tombe. L'architecte pouvait créer des projets de mausolées, tombes, mémoriaux et monuments de première qualité, commémorant les morts et mettant en valeur le paysage, mais leur fonction était aussi de rehausser le goût, de porter des inscriptions attirant la sensibilité et l'intelligence (tout en améliorant la morale et le goût) et d'être embellis d'ornements qui élèveraient le ton de la société tout entière.

Un cimetière devait être non seulement un jardin de repos planté comme un arboretum, mais aussi une galerie de sculptures en plein air, une école d'architecture, un lieu où les grands, les bons, les intéressants et les nobles seraient enterrés parmi le commun des mortels. Les hauts faits des grands personnages de la France, seraient commémorés sur les tombes, enseignant aux générations futures la valeur de l'effort, l'imagination créatrice et la grandeur d'âme. Le cimetière deviendrait un « jardin-Panthéon », un lieu de paix, dédié au progrès, un hymne à la beauté et aux arts.

## L'architecture funéraire de Visconti.

Les jeunes années de Louis-Tullius-Joachim Visconti furent marquées par l'ascension de Napoléon et l'établissement de l'Empire. Etudiant à l'Ecole des Beaux-Arts, Visconti absorba les idées stylistiques de Charles Percier (1764-1838) et de Pierre Fontaine (1762-1853), architectes parmi les plus influents durant tout l'Empire. Percier fut le professeur de Visconti qui, très ouvert aux idées reçues, obtint plusieurs médailles et prix. Elèves d'Antoine-François Peyre, Percier et Fontaine furent tous deux les dignes disciples de Durand, tant comme architectes que comme professeurs. Parmi les élèves de Percier et Fontaine, contemporains de Visconti, on peut citer Caristie, Debret, de Gisors, Lebas, Leclère et Lesueur.

Percier et Fontaine avaient des goûts éclectiques et furent en accord profond avec leur temps.

Cependant, amoureux de l'Antiquité, ils parvinrent à en incorporer les divers éléments dans le langage architectural hérité du XVIII[e] siècle, créant ainsi un style nouveau et original, vraiment distingué. En tant qu'architectes d'intérieur, ils reçurent le patronage du couple impérial, et en combinant certains détails du délicieux Bagatelle de François-Joseph Bélanger, et des Menus-Plaisirs à la Malmaison de Pierre-Adrien Pâris, ils créèrent en fait le style Empire. Bien sûr, il n'y avait rien de vraiment nouveau dans le style Empire, hormis la ligne nette de la silhouette, une grande précision dans les détails et dans la décoration, une tendance plus audacieuse dans la cadence d'espacement des verticales (généralement plus écartées que d'après les stricts critères classiques) et un sens surprenant des couleurs, faisant appel à des jaunes chromés forts, des rouges vifs, des verts bouteille éclatants, des bleus azur, des boiseries vernies en rouges somptueux et une profusion de dorures raffinées. C'était un mélange enivrant.

Percier et Fontaine servirent bien Napoléon, surtout dans son plan de réorganisation de la ville de Paris, mais, malheureusement, certains de leurs meilleurs travaux, aux Tuileries, ont été détruits. En ce qui concerne l'architecture commémoratrice et funéraire, la Chapelle expiatoire (1815-1826), érigée d'après les plans de Percier et Fontaine à la mémoire du roi Louis XVI et de la reine Marie-Antoinette, sur l'emplacement du cimetière de la Madeleine (où leurs corps furent jetés après qu'ils aient été guillotinés), contient un grand nombre d'éléments dont Visconti s'inspirera pour ses propres plans de monuments. Les murs nus, les demi-colonnes à chapiteaux ornés de flambeaux inversés, de couronnes et guirlandes, d'une géométrie néo-classique sans recherche et l'emploi assuré d'éléments antiques sévères judicieusement intégrés dans la composition et les proportions raffinées du XVIII[e] siècle, tout montre un style qui inspirera de nombreux élèves de Percier. En fait, même les portes d'entrée du cimetière du Père-Lachaise révèlent les thèmes de Percier, tandis que le cimetière lui-même est pratiquement un montage de tous les motifs dont se sont servis ces grands architectes qui firent de la France un «leader» du goût.

Parmi les monuments funéraires du Père-Lachaise, la plus remarquable réalisation de Visconti est le tombeau du maréchal Suchet, duc d'Albuféra (1772-1826)[8], le grand soldat qui joua un rôle important dans les campagnes d'Italie, d'Europe centrale et d'Espagne. Erigé en 1829, ce monument fut construit par Schwind et décoré par Plantar. Le buste du maréchal est l'œuvre de Pierre-Jean David (1788-1856).

Le monument consiste en un caveau souterrain pouvant contenir plusieurs cercueils, dressé sur un socle de granit surélevé. Sur ce socle se trouve un piédestal de marbre blanc dont la base est enrichie de guilloches, de torsades, de feuilles d'acanthes et autres motifs végétaux. Les dés sont en panneaux et sur la face principale se trouve un bas-relief merveilleusement modelé de la Muse de l'Histoire, debout, avec un pied appuyé sur un boulet, et supportant un canon sur lequel est gravé le nom des pays où Suchet fit campagne. La face opposée est ornée de trophées militaires (canons, armures, étendards, sabres et instruments de musique). Sur les autres côtés, de petites couronnes, surmontées de feuilles de laurier, de chêne et d'olivier, contiennent le nom des victoires de Suchet. Les dés du piédestal sont surmontés par un décor de postes; au-dessus, une frise somptueuse, se terminant à chaque angle par des flambeaux inversés qui soutiennent des guirlandes de lauriers enrubannés dans le style de Percier à la Chapelle expiatoire. Sur les trois faces de la frise se trouvent des médaillons qui suivent la courbe des guirlandes; celui de la face principale contient le portrait de Suchet, et, les deux autres, la couronne ducale et les insignes du maréchal. Le quatrième côté est orné des armes du maréchal.

Quatre frontons couronnés d'acrotères décorés d'anthémis surmontent la frise richement sculptée, et les tympans contiennent des couronnes et des rubans ondulants. Le monument est entouré d'une grille en métal, ornée de flambeaux stylisés posés en diagonale, de foudres, de casques et autres motifs militaires. L'ensemble est riche sans être ostentatoire, impressionnant sans être prétentieux, et, d'après Marty, «noble et élégant».

L'imposant monument du vice-amiral duc Decrès (1761-1821)[9] est presque aussi réussi. Sur son socle se dresse un piédestal dont les dés sont séparés par quatre pilastres de style Toscan, reposant chacun sur son propre piédestal, lui donnant l'apparence d'un temple miniature. Sur l'entablement se trouve un attique orné du «Sabre d'Honneur» et d'inscriptions, et au-dessus, un sarcophage richement sculpté : à chaque angle, une statue de femme ailée portant des guirlandes de laurier qui enca-

drent les armoiries de Decrès et des bas-reliefs représentant les navires de guerre qu'il commanda.

Le sarcophage est surmonté sur sa largeur de frontons ornés, et sur sa longueur, de tuiles figurées surplombant la corniche. Quatre acrotères couronnent les angles, donnant cette silhouette sévère et précise tant prisée par Percier et Fontaine.

Sans être aussi impressionnants, les autres tombeaux de Visconti au Père-Lachaise ne sont cependant pas dépourvus d'intérêt. Ennius Visconti (ob. 1818), le célèbre antiquaire et père de l'architecte, est commémoré par un piédestal carré, sur le dé apparaissent les habituels flambeaux inversés qui soutiennent rubans et guirlandes. Sous la guirlande de la face principale, un sphinx pose sa patte sur un globe en relief, tandis qu'un buste à l'antique, par David d'Angers, représentant Visconti père, se dresse dans une niche semi-circulaire au-dessus de la corniche. La décoration architecturale est de Plantar, et les pierres proviennent de Château-Landon[10].

La maison-tombeau de la famille Carrette[11] est moins intéressante; un arrangement prostyle-distyle, avec des colonnes toscanes et une frise ornée de triglyphes surmontant seules les colonnes qui sont très espacées et sans arc central ce qui donne un effet étrangement faible. Des denticules se trouvent sous la corniche, et le tympan du socle est orné d'une guirlande de rubans. Le manque de vigueur de l'élévation principale est compensé en quelque sorte par la porte ouvragée, encadrées de somptueux flambeaux à l'Antique surmontant des flambeaux inversés. Le bas de la porte est décoré d'un sablier, et le panneau au-dessus est divisé en petits carrés par des diagonales. L'intérieur, est voûté en demi-cintre, mais le sarcophage est divisé en trois parties par des flambeaux inversés et enrichi au-dessus par une variation élaborée d'anthémis grecs, de guirlandes suspendues à des arches et d'autres motifs familiers à Percier. Schwind en fut le constructeur.

Pour le maréchal comte de Gouvion-Saint-Cyr (1764-1830)[12], vaillant soldat, Visconti proposa un plan original : un mur d'enceinte à gradins en hémicycle, pareil à ceux des théâtres antiques ou à un exèdre à piédestal central. La statue du maréchal, par David d'Angers, se dresse, héroïque et pleine de panache, sur son piédestal de marbre posé sur une plinthe de granit. Sur la grille devant l'exèdre sont représentés la foudre et autres attributs symboliques de la puissance militaire. Le constructeur fut encore Schwind qui semble avoir eu de bonnes relations de travail avec Visconti.

Les autres tombeaux, ceux du maréchal Soult, de Boulay de la Meurthe, de la famille Collot, de Bourke, Lauriston et de Louis Visconti lui-même sont tous des variations sur des thèmes de Percier et Fontaine, merveilleusement mis en valeur par l'incomparable paysage du Père-Lachaise, un des plus importants dépôts d'architecture funéraire, de sculptures et de personnages historiques du monde entier. Les tombeaux de Visconti sont parmi les plus distingués du cimetière, mais d'autres réalisations d'artistes contemporains présentent également des motifs chers à Percier, ce qui n'a rien d'étonnant, tous ayant été ses élèves, ou ayant plus tard subi son influence.

Au Père-Lachaise, les monuments représentent un ensemble exceptionnellement riche du goût et du concept néo-classique, et montrent la vigueur et l'esprit d'invention du nouveau style Empire qui survécut longtemps à l'abdication de Napoléon. Ce style eut une grande influence sur les générations suivantes, et on peut dire qu'avec Visconti les principes de Percier continuèrent leur influence jusqu'en 1850.

Le cimetière du Père-Lachaise est un monument de portée nationale et internationale. La plupart des tombeaux se détériorent sous l'effet du temps, des changements de température, de la pollution et du vandalisme. Il est à espérer que cette exposition, portant sur l'œuvre d'un architecte injustement sous-estimé, stimulera une action de conservation envers un des lieux les plus remarquables jamais créé par le génie français.

NOTES

1. Voir Curl, James Stevens, « The Desing of the Early British Cemeteries », *Journal of Garden History,* Volume 4, n° 3, juillet septembre 1984, page 223-254; Curl, James Stevens, « Entsttehung und architektur der frühen britischen Friedhöre », « O Ewich is so laénck ». « Die historischen Friedhöfe in Berlin Kreuzberg ». Catalogue de l'exposition dans le Landesarchiv, Berlin, 22 avril - 26 juin 1987, page 267-282, et Curl, James Stevens *The art ans Architecture of Freemasonry,* BT Batsford, Londres 1990, passim.
2. *Ibid.*
3. Voir Curl, Freemasonry, passim
4. *Ibid.*
5. Curl, James Stevens, A celebration of death. An introduction to some of the building, monuments, and setings of funerary architecture in the Western European tradition, constable, Londres, et Scribners, New York, 1980, page 135-167.
6. Etling, Richard A., *The Architecture of death. The transformation of the cemetery in Eighteenth Century Paris,* MIT press, Cambridge, Massachusetts et Londres, 1984, passim.
7. Curl, *Freemasonry,* passim
8. Illustrations et descriptions dans Rousseau, Lassalle et Marty, *Les principaux monuments funéraires du Père-Lachaise, de Montmartre, du Montparnasse, et autres cimetières de Paris,* Amédée Bédelet, Paris, n.d., et Normand Fils, *Monuments funéraires choisis dans les cimetières de Paris et des principales villes de France,* Normand fils, Paris 1832, planches 3 et 4.
9. Illustrations et descriptions par Rousseau, Lassalle et Marty, *op.cit.*, et Curl, *A celebration...*, pages 164 et 166.
10. Illustrations de Normand Fils, *op. cit.*, planche 6
11. Illustrations de Normand Fils, *op. cit.*, planche 29 et dans Curl, A celebration..., page 164 à 167.
12. Illustrations dans Rousseau, Lassalle et Marty, *op. cit.*, et dans Normand Fils, *op. cit.*, Vol. II, planche 37.

# Le Tombeau de Napoleon
## Louis Visconti Createur et Administrateur

En mars 1842, Louis Visconti accepta officiellement la commande pour les dessins et la construction du tombeau de Napoléon. Il s'engagea alors dans un projet semé d'embûches qui se poursuivraient jusqu'à son achèvement. Nous allons évoquer brièvement la nature de ces problèmes, la façon dont le monument s'est développé, les facteurs qui ont déterminé son aspect, les difficultés administratives que l'architecte dut affronter, et, finalement, la contribution personnelle de Visconti. Cet exposé permettra d'obtenir une meilleure compréhension de la complexité des problèmes posés par la construction d'un monument public au XIX^e siècle, surtout lorsqu'il revêtait une telle importance culturelle, politique et esthétique[1].

Lors de son annonce historique à la Chambre des députés, le 12 mai 1840, Charles de Rémusat, ministre de l'Intérieur, non seulement déclara que le corps de Napoléon allait bientôt être ramené en France, mais il précisa également le lieu exact où son tombeau devait être érigé : le fameux dôme des Invalides, œuvre de Jules Hardouin Mansart[2]. Malgré maintes vicissitudes que son projet allait subir au cours des vingt-et-une années suivantes, vicissitudes dues au problème de l'intégration d'un nouveau monument public dans un chef-d'œuvre architectural préexistant, il doit être considéré comme un grand succès. L'harmonie des différentes formes et rythmes architecturaux unissant le grandiose exemple du baroque classique de Mansart et le monument funéraire érigé par Visconti, est peut-être mieux rendue dans une lithographie du XIX^e siècle que par une photographie.

Toutefois sans tenir compte de l'éventuel succès du projet et de l'affirmation de Rémusat lors de sa déclaration sur l'aménagement du tombeau aux Invalides, l'emplacement du monument n'en fut pas moins sujet à une intense polémique au cours des mois qui suivirent. Outre le site, on discutait de l'importance du monument dans le paysage urbain, s'il devait être incorporé dans une structure existante ou autonome et surtout si l'architecte et son projet devaient être choisis par concours public.

Anticipant les débats que ce projet n'allait pas manquer de soulever, le gouvernement chercha à les prendre de court en choisissant un architecte et un sculpteur pour réaliser le monument presque sur le champ. Comme en font état ses mémoires, Rémusat choisit Félix Duban, qu'il considérait comme le meilleur architecte français contemporain, pour adapter l'espace compris sous le dôme à sa nouvelle destination[3]. Duban accepta rapidement la proposition et treize jours seulement après l'annonce de Rémusat, il soumit son projet. La lettre jointe au plan révèle, que l'architecte discuta ses esquisses avec Rémusat, ce qui lui permit non seulement d'intégrer les suggestions de ce dernier, mais celles d'Adolphe Thiers qui lui furent communiquées par le sculpteur Charles Marochetti[4]. On sait par ailleurs que Marochetti avait déjà reçu une approbation pour l'exécution à grande échelle de la « figure impériale » destinée à être placée quelque part dans la sépulture.

En divisant la commande du monument entre deux personnalité, sans spécifier clairement la nature de leurs relations, le gouvernement lançait une « pomme de discorde ». Aussi, dès le début, Duban s'opposa à l'idée de toute collaboration avec Marochetti et exprima son désir de dessiner lui-même la totalité du projet, laissant l'exécution des sculptures décoratives non à un artiste trop fortement imbu de son importance mais à un simple exécutant[5]. Ces remarques laissaient augurer un problème complet d'attribution qui poursuivit Visconti tout au long de l'exécution de son œuvre. L'enjeu était d'une part l'épineuse question du contrôle et de la réputation de l'auteur et d'autre part, de décider si le monument devait être l'expression d'un génie artistique individuel ou le résultat d'un travail collectif.

Si nous ne savons pas exactement quand Duban se retira du projet, il est certain qu'en juillet 1840, Marochetti travaillait à une œuvre tout à fait différente de celle de l'architecte.

Une maquette de bois et de toile sommaire fut alors dressée « in situ » afin de donner une idée approximative de l'ouvrage. Présentée aux critiques et aux fonctionnaires du gouvernement pendant une seule journée avant d'être rapidement démontée, cette construction était un

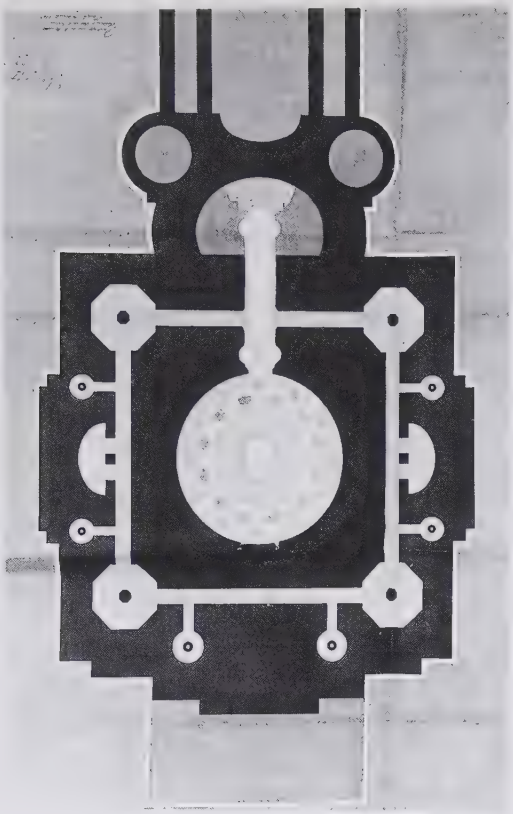
vaste tombeau édiculaire avec un gisant de Napoléon à l'intérieur, surmonté d'une statue équestre de l'empereur. Le projet fut vite ridiculisé par la presse et le duc d'Orléans, représentant Louis-Philippe absent, exprima ouvertement son mécontentement. Devant ce jugement défavorable Marochetti fut obligé de redessiner son projet, mais il retint l'idée qu'une statue équestre devait en faire partie intégrante. Bien qu'il n'y ait aucune statue équestre dans le tombeau finalement construit, cette idée hanta le projet tout au long de sa réalisation.

Une question se pose ici, évidemment : pourquoi un tombeau ou un monument équestre étaient-ils souhaités par le gouvernement? La réponse se trouve dans le débat sur le devis initial du projet : en établissant le montant des sommes nécessaires pour réaliser le retour des cendres de Napoléon et pour la construction de son tombeau, une recommandation qui avait reçu l'appui total de Thiers fut proposée par le général Clauzel, pour doubler le montant du budget et inclure un monument équestre de Napoléon à élever sur un emplacement public non spécifié dans Paris. Quoiqu'il en soit, les députés repoussèrent ce projet ainsi que l'augmentation des fonds qui devaient lui être affectés au grand dam de Thiers qui a dû considérer ce rejet comme une défaite personnelle[6]. Aussi ce monument équestre ayant été repoussé, Thiers décida de se venger et de rasseoir son autorité en en incorporant un Napoléon à cheval dans le tombeau lui-même.

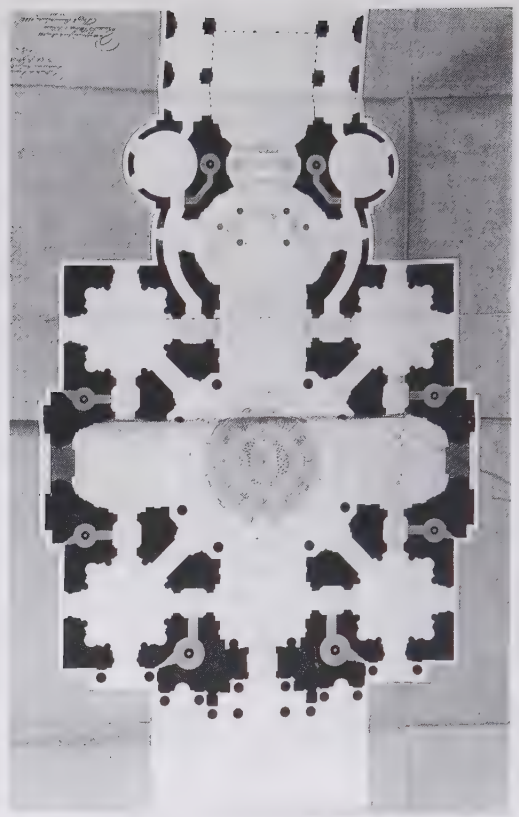
Les divers projets et propositions de Marochetti ne virent jamais le jour, le cabinet de Thiers ayant été dissous en octobre 1840 lorsque Louis-Philippe chercha à apaiser la fièvre guerrière naissante soulevée par la « Question d'Orient » qui était entretenue par la politique étrangère de son ministre. Le 29 octobre, Tanneguy Duchâtel remplaça Rémusat comme ministre de l'Intérieur dans le Cabinet dirigé par Soult et Guizot et les projets proposés par la précédente administration furent suspendus. Or ce changement de gouvernement ne fit qu'accroître la demande de la presse et de la communauté artistique de Paris afin que soit réalisé un concours public pour le choix des dessins du tombeau et le choix d'un artiste pour l'exécuter. Finalement, le 13 avril 1841, Duchâtel annonça aux députés qu'un concours restreint aurait lieu en vue de la construction d'un tombeau aux Invalides[7]. Il semble que la personne qui ait réussi à persuader Duchâtel d'organiser un concours pour le plan de ce monument controversé ait été Louis Vitet ami très proche du ministre et de Louis Visconti[8]. Vitet devait jouer un rôle très actif durant les dix années suivantes dans les divers aspects du projet de tombeau. Après l'annonce du concours, une politique ambiguë fut poursuivie pendant les six semaines suivantes par Duchâtel; aucune information ne précisait les règles du concours, qui serait admis à y participer) ni même comment les projets proposés seraient choisis et exposés. De nombreuses personnes furent aussi irritées par le fait qu'aucun jury n'était désigné et qu'aucune méthode n'indiquait comment les meilleurs projets seraient sélectionnés. Finalement aucun programme ou ordonnance écrite concernant les dimensions, les matériaux et le genre de tombeau souhaité ne fut annoncé[9].

*L'intérieur du Dôme des Invalides par Philippe Benoit, 1864.*

A l'approche de la date limite de la soumission des projets, des protestations prévisibles s'élevèrent. L'attaque parue dans le *Journal des artistes* du 15 août est typique de la réaction contre l'administration du concours. Ses deux principales accusations furent bientôt des lieux communs. La première avait trait au favoritisme, la seconde concluait que le concours n'était qu'une comédie. Deux mois plus tard, le même journal portait une autre accusation qui devait bientôt devenir un cliché : « il est fâcheux, comme nous l'avons déjà dit mille fois, que le choix paraisse avoir été fait avant l'exposition et même avant la présentation des projets »[10]. L'article paru dans le journal des Beaux-Arts et intitulé: « Prétendu concours pour le monument de Napoléon Ier », était tout



*175. Plan de la crypte par Visconti en 1842.*



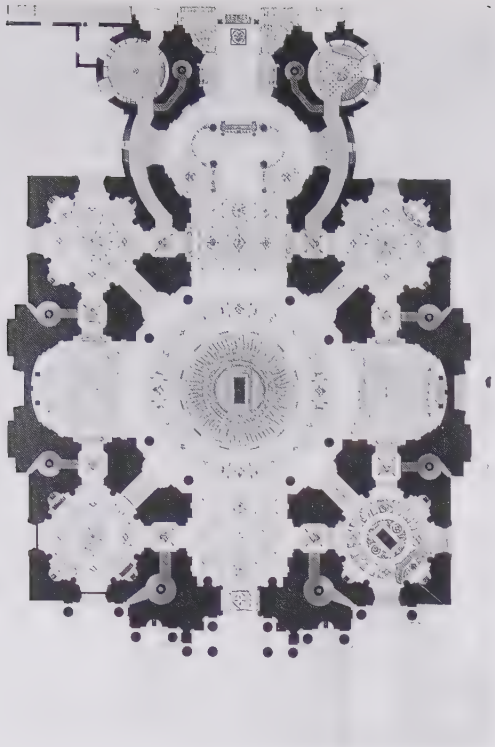
*174. Plan du Dôme avec la crypte projetée, 1842.*

aussi critique, il qualifiait le concours , entre autres épithètes de : «dérision», «concours illusoire», «véritable déception»[11]. Même le journal légitimiste : «La France, journal des intérêts monarchiques et religieux de l'Europe», qui était par principe opposé à l'idée d'un concours, reconnaissait que c'était une comédie : «Les écouteurs aux portes ont profité de ce qu'ils ont entendu»[12]. La critique la plus accablante émanait de César Daly, directeur de la *Revue générale de l'architecture* qui non seulement affirmait que les résultats du pseudo concours avaient été fixés à l'avance, mais désignait en plus la personnalité à qui le projet avait d'ores et déjà été officieusement attribué. «La majorité des artistes avait la conviction, une certitude morale... que le travail était donné d'avance à M. Visconti»[13]. Tout au long de sa vie, tant dans la presse, dans les rapports officiels que dans son autobiographie (publiée pour la première fois dans cet ouvrage), cette accusation fut rejetée par Visconti.

Le 27 octobre 1841, une exposition de quatre-vingt-un projets présentés à ce concours tant controversé s'ouvrit à l'Ecole des Beaux-Arts. On put y voir un grand choix de concepts dont certains, très imaginatifs mais irréalisables et d'autres plus conventionnels. Plus de la moitié des projets présentés étaient l'œuvre d'architectes, 40 % celle de peintres et sculpteurs et environ 10 % celle de non professionnels ou de personnalités ne faisant pas partie du monde des arts en France. Rien d'étonnant à ce que les statues équestres aient joué un rôle important dans de nombreux projets en raison des tentatives initiales, largement diffusées, de Marochetti.

Alors que la plupart des projets proposaient un monument situé au dessus du niveau du sol, certains, tels ceux de Henri et Théodore Labrouste, privilégiaient des cryptes creusées sous le dôme de Mansart. Toutefois un groupe de trois projets formaient une sous-catégorie à part, dans ce sens qu'ils incluaient tous dans le complexe du tombeau tant des cryptes que des statues équestres pour la Cour d'Honneur. Le lien entre cette dernière, où ils proposaient de dresser le monument équestre, et l'espace sous le dôme des Invalides, était tiré d'une gravure du XVII[e] siècle, donnant une coupe longitudinale de l'ensemble des Invalides. Dressée entre la cour et le dôme, l'église à plan basilical de Bruant était contigue à la construction de Mansart. Les trois propositions cherchaient à établir un rapport entre la cour d'honneur et la crypte, en créant un passage souterrain tout au long de l'église de Bruant jusqu'à l'entrée de la crypte qui, dans ces trois cas, se serait trouvée à l'extérieur du dôme.

Le premier de ces trois projets était d'Edouard Isabelle et, bien que le dessin n'ait pas été retrouvé, il existe une brochure de l'architecte qui le décrit en détail[14]. L'explication et la défense du projet commence par la justification philosophique et les précédents historiques du long



*178. Plan du Dôme avec la crypte, variante.*
*173. Projet de Visconti pour la crypte.* ▶

tunnel qui aurait été le seul accès à la crypte. Plus qu'un simple couloir, ce passage souterrain était conçu comme un panthéon militaire où les tombes des plus illustres soldats français auraient été placées. Isabelle voulait également ériger un monument triomphal dans le dôme, placé au-dessus d'une crypte fermée contenant le sarcophage. Conscient du conflit potentiel entre le monument funéraire et l'autel en tant que centre d'intérêt visuel entre les deux fonctions distinctes de la construction, il proposa une solution novatrice. Rappelant que l'église de Mansart devait à l'origine servir de « monument triomphal » plus que de lieu du culte, centre d'une liturgie traditionnelle, il proposa de rendre cette dissociation plus concrète en reléguant totalement les fonctions religieuses dans la basilique de Bruant et en convertissant le dôme en un monument commémoratif et triomphal, voué à la mémoire de Napoléon.

Les données de base d'Isabelle faisaient également partie du dessin réalisé par Victor Baltard, mais tandis que le plan d'Isabelle prévoyait deux entrées de chaque côté de la façade de l'église de Bruant, l'accès de Baltard au couloir souterrain serait fait par une porte de bronze à la base de la statue équestre, située dans la cour d'honneur. Autre différence importante : au lieu de la statue monumentale du projet d'Isabelle qui serait dressée dans l'église de Mansart, Baltard proposait un simple cénotaphe avec un gisant de Napoléon au-dessus de la crypte fermée.

Visconti était le troisième membre de ce groupe proposant des solutions similaires. Lui aussi érigeait une statue équestre dans la cour avec dans son piédestal une porte qui ouvrirait sur un passage souterrain menant à la crypte contenant le sarcophage.

Son innovation, cependant, consistait dans le projet d'une crypte ouverte, ou d'un espace ressemblant à une crypte qui serait ouvert sur le volume intérieur de l'église de Mansart. Cette caractéristique fit que son plan était unique. Bien que son dessin original de la section longitudinale de la crypte, pour le concours ait disparu, un exemplaire à survécu aux Archives nationales nous permettant de la comparer à sa description écrite[16].

Dans ce qui était le programme le plus soigneusement composé de l'exposé, Visconti commença par un exposé d'érudition classique, déclarant que la statue équestre de Napoléon serait habillée d'un paludamentum, le costume que l'empereur devait porter ayant été sujet à controverses à propos du projet abandonné de Marochetti. Visconti semble avoir minimisé habilement le problème en s'appuyant sur un obscur mot latin pour la description de l'uniforme militaire. Puis il s'engagea dans la description de son couloir souterrain, qui devait servir de panthéon militaire. Celui-ci devait être décoré de plaques de bronze, de tombeaux de héros militaires français et de bas-reliefs de marbre évoquant les fastes de l'Empire et les bénéfices ayant résultés du règne de Napoléon. Fi-

*177. Coupe longitudinale de la crypte.*

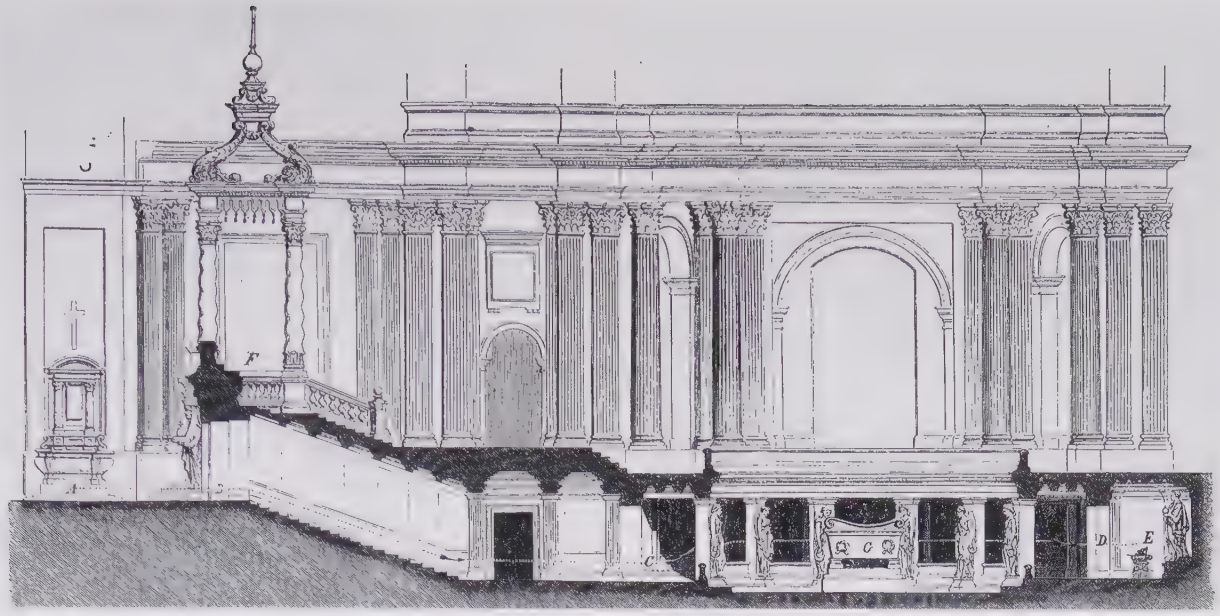
nalement, après avoir parcouru 80 mètres dans ce tunnel, on serait arrivé à la crypte où se dressait au centre le sarcophage en granit de l'empereur. Dans cet espace dont l'ouverture vers le dôme devait avoir un diamètre de dix mètres, peu de décors sculptés étaient prévus hormis les statues des généraux de Napoléon qui devaient occuper des niches pratiquées dans le mur du péristyle entourant le sarcophage. De plus, face à la porte d'entrée devait se trouver un hémicycle ou petite chapelle avec un autel discret. Visconti concluait en soulignant la logique sous-jacente de son plan prouvant que seule cette solution n'altérerait pas la physionomie du justement célèbre monument de Mansart. Pour répondre à l'évidente question de la raison du choix d'une crypte ouverte plutôt que fermée, il était moins convaincant, son argument étant que cette solution montrait aux yeux de tous que Napoléon reposait sous le dôme des Invalides, prouvant de façon évidente que la promesse du roi et la décision des Chambres avaient été réalisées[17].

Cette exposition et les projets originaux qu'elle présenta, furent l'objet de nombreuses discussions dans la presse et les journaux artistiques de l'époque, mais lorqu'elle prit fin le 21 novembre 1841, aucune décision n'avait été prise sur la façon dont les projets concurrents seraient jugés, s'ils devaient jamais l'être.

Deux jours après la fin de l'exposition le gouvernement annonça qu'il avait nommé un comité pour donner son avis sur les projets présentés à ce concours. La plupart des personnalités de ce jury étaient membres ou anciens membres de l'administration de l'Etat, mais Ingres, David d'Angers et Pierre Fontaine y étaient inclus en tant que représentants des sections de peinture, sculpture et architecture de l'Institut. Le représentant du monde des lettres chargé de rédiger le rapport n'était autre que Théophile Gautier[18]. Dès sa première séance, le comité réduisit à 23 la liste des projets à étudier. Une autre faite durant la sélection suivante ramena à 10 les projets paraissant mériter une étude plus approfondie; en arrivant à ce groupe final, chaque membre du comité établit sa propre liste des dix meilleurs projets et on détermina un ordre en se basant sur la fréquence de l'apparition des noms sur ces listes. Quand le décompte fut terminé, Victor Baltard et Louis Visconti furent les seuls noms apparaissant sur toutes les listes avec Louis Duc qui n'obtint pas le consensus à une voix près[19]. En dernière analyse, le comité refusa de désigner un gagnant et soutint qu'aucun projet ne donnait entièrement satisfaction — ce qui laissait la décision finale à Duchâtel. Tandis que le comité refusait de déclarer la supériorité d'un projet sur un autre, les membres présentèrent, toutefois leur propres vues sur le genre de tombeau qui devait être construit et ce faisant ils sélectionnèrent indirectement le candidat vainqueur.

Selon le rapport officiel publié le 16 janvier 1842, le principal sujet de discussion porta sur la question de savoir si le monument devait être construit au-dessus ou sous le niveau du sol du dôme de Mansart, et si la dernière alternative était adoptée, devait-il être situé dans une crypte ouverte ou fermée?[20]. L'argument principal de ceux qui soutenaient un tombeau en sous-sol, était qu'il serait impossible d'harmoniser un monument dédié à Napoléon avec l'architecture de Mansart. De plus, ils arguaient que si un monument était érigé au centre de l'église, il allait nécessairement cacher la vue du baldaquin et de l'autel depuis la porte principale; inversement, si l'entrée principale devait se faire par l'église de Bruant, l'autel boucherait la vue du tombeau si on entrait sous le dôme de cette direction. En réponse, des membres du groupe en faveur d'un monument au-dessus du niveau du sol maintenaient que les dimensions de l'église étaient assez vastes pour accueillir n'importe quel monument, et quoique cela parut un défi, il était possible de dessiner un tombeau compatible avec l'architecture, même s'il n'était pas réalisé dans le même style.

Mais plus qu'une simple divergence de point de vue sur la façon dont le tombeau serait lié à sa matrice architecturale, il y avait un conflit plus profond dans le débat du comité sur les messages que le monument exprimerait ou évoquerait implicitement. Selon le rapport, les partisans d'un tombeau dressé au-dessus du niveau du sol prétendaient que :



*Le tombeau de Napoléon, planche publiée par Alexandre Lenoir en 1853.*

> «Les idées de puissance et de victoire que réveille le souvenir de Napoléon réclament, en quelque sorte, une figure ascensionnelle, et ne peuvent se formuler par un enfoncement... l'enthousiasme tend à monter vers le ciel; l'abattement et le désespoir, seuls, cherchent les formes obscures et souterraines.»

Répondant aux accusations qu'un tombeau à la gloire d'un personnage séculaire concurrencerait ou plutôt interférerait avec les fonctions liturgiques de l'église, ils répondirent que «l'art qui a dignement célébré Dieu, saurait bien célébrer Napoléon». En résumé, leur position était que la structure la plus appropriée serait en une seule et même fois : «un monument expiatoire et triomphal» célébrant mieux le dynamisme de la légende napoléonienne qu'en le couchant comme pour se reposer. De l'autre côté les partisans d'un tombeau sous le niveau du sol arguaient que :

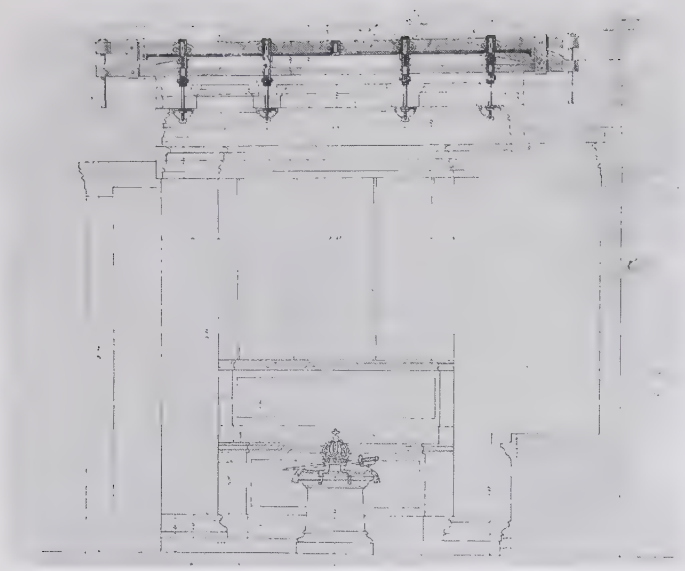
> «Ce n'est pas un monument triomphal que l'on veut élever à l'Empereur, c'est un tombeau sur les bords de la Seine... Or, l'idée d'une crypte, d'un caveau, d'une chapelle souterraine, par le mystère, le recueillement que la disposition du jour et la sévérité de l'architecture peuvent y répandre, favorise merveilleusement cette pieuse destination.»

En soutenant que le mystère était la qualité la plus opportune, la plus propice au projet, les partisans d'un tombeau souterrain affirmaient que c'était la meilleure solution officielle pour résoudre la difficile intégration d'un monument du XIX^e^ siècle dans une église du XVII^e^ siècle.

Ce problème de la signification du monument avait déjà été évoqué par César Daly qui déclarait (dans son second article sur le concours), que ce qui était en jeu était une dichotomie entre des concepts célébrant des principes actifs et passifs. L'élément actif, dans son système sémiotique personnel, signifiant la position éveillée était représentée par des structures verticales, tandis que le repos et la mort étaient évoqués par des lignes horizontales. La raison soutenait que l'absolu de la mort devait être traduite horizontalement. La mort étant le plus grand niveleur des hommes, il était donc logique qu'ils soient enterrés sous la terre. Mais d'un autre côté, Daly croyait fermement à la hiérarchie des mérites et des réussites et de ce point de vue, Napoléon se dressait nettement au-dessus du commun des mortels, et en outre, sa légende était encore très vivace dans la mémoire collective des français. Pour ces différentes raisons, il était opposé à une crypte et défendait ardemment l'idée d'un monument triomphal s'élevant de manière théâtrale au dessus du sol. Cependant, comme l'architecture de l'église de Mansart n'était pas à même d'accueillir un tel monument, il proposa qu'un autre site fut choisi[21].

Pour simplifier, les termes du débat au sein de la presse et du comité officiel chargé de la rédaction d'un rapport, peuvent être classés de la façon suivante : les colonnes intitulées «au-dessus du sol» et «au-dessous du sol» indiquent les options prises par les partisans des deux conceptions opposées :

| **Thème du débat** | **Au-dessus du sol** | **Sous le sol** |
|---|---|---|
| visibilité : | haute | basse |
| caractère : | actif | passif |
| expression : | triomphe | mystère |
| forme : | verticale | horizontale |
| relation avec architecture : | indépendante | subordination |
| typologie : | monument | tombe |
| dimension temporelle : | présent | éternité |



*176. Projet de planchers métalliques pour la crypte.*

Après discussion, on passa au vote sur la question de savoir si le monument devait être au-dessus ou au-dessous du sol. Par sept voix contre cinq, il fut décidé que la solution incorporant une crypte était la plus appropriée. La question qui suivit fut de savoir si cette crypte devait être ouverte ou fermée. Le comité décida, sans qu'aucun vote ne fut nécessaire, que la première alternative était préférable. Cette décision est surtout remarquable en ce qu'elle représente un compromis entre les conceptions opposées quant à la nature du monument. Une crypte ouverte peut être considérée comme un juste milieu, une médiation entre les différentes données contradictoires définies dans le tableau ci-dessus.

Ce compromis peut être aisément appréhendé de nos jours par le visiteur. Quand celui-ci pénètre sous le dôme par la porte principale au sud, et reste à une certaine distance de la crypte ouverte, le sarcophage n'est pas visible. Seule une balustrade, relativement basse et discrète, marque son emplacement au centre de la croisée des vaisseaux. A mesure que l'on s'approche de la balustrade, le sarcophage et la décoration funéraire de la crypte apparaissent peu à peu. Mais l'effet en est amoindri par le fait que le cercueil est situé dans un espace négatif au sous-sol. Par contre, par rapport au sol de la crypte et de son péristyle, le sarcophage s'élève de manière saisissante rendant ambiguë la distinction entre l'espace positif et l'espace négatif. De la même manière, au niveau du sol il agit comme une barrière physique et psychologique maintenant à distance le visiteur, tout en provoquant une sensation d'accessibilité immédiate et l'illusion qu'il peut littéralement, en s'abaissant, toucher ce précieux objet situé au centre. Ainsi la crypte avec son sarcophage monumental au milieu d'un espace ouvert se dresse-t-elle puissamment au-dessus de son propre niveau, tout en demeurant en-dessous de celui de l'église et réalise la fusion entre les principaux éléments actifs et passifs et les exigences opposées de visibilité et de distance.

Dans son rapport, le comité recommanda également qu'aucun ornement, statue ou décor allégorique ne soit utilisé qui soit susceptible d'interférer avec la contemplation du sarcophage qui devait rester le pôle exclusif de l'attention; dans cette optique, l'enveloppe du corps impérial devait être le centre d'attraction. Répondant au souhait écrit de Visconti, le comité déclara qu'il devait être : «visible à toute heure, mais que, tout en restant accessible aux regards, il soit à distance de la foule et séparé, de façon à ce que la facilité de l'abord ne lui enlève pas son caractère vénérable et religieux». Pour l'emplacement du monument équestre, la commission recommanda de le placer en dehors de l'église mais de le considérer comme faisant partie de l'ensemble du tombeau. Néanmoins, contrairement à la proposition de Visconti, le rapport exigea que Napoléon fut revêtu des insignes impériaux.

Le résultat final de ces discussions fut que, tandis que la commission s'abstenait de désigner le gagnant du concours, elle décrivait dans la pratique le projet de Visconti, seul à respecter les éléments essentiels de ces recommandations, donc seule solution au problème. Aussi ce fut sans surprise que quelques semaines après la publication du rapport, la commande du tombeau fut attribuée à Visconti. La commande d'un monument équestre à dresser en dehors du dôme fut donnée à Marochetti. Ces décisions confirmèrent naturellement les critiques quant à leurs suspicions que le concours n'avait été qu'une mascarade et que Visconti avait été officieusement chargé du projet bien avant que le concours n'ait été ouvert. Que cette accusation soit vraie ou non, nous ne le saurons probablement jamais. Ce qui est certain c'est que la solution adoptée offrait le meilleur compromis entre des systèmes opposés.

Dès qu'il reçut la commande, Visconti commença à travailler, révisant ses dessins. Au début de décembre 1842, il obtint l'approbation des modifications apportées à son projet initial. Un décret augmenta l'allocation destinée aux travaux. Dans la section longitudinale révisée, sa représentation de la crypte était essentiellement la même que lors de la soumission du projet, par contre la différence essentielle résidait dans l'élimination du passage souterrain menant de la cour d'honneur à la crypte[22]. De plus les colonnes doriques étaient remplacées par de simples piliers sans ornements. Les détails architecturaux furent réduits, donnant à l'ensemble un aspect plus simple et plus sévère. En harmonie avec cette austérité accrue, le sarcophage était rendu plus massif, et donnait une impression de plus grande solidité. Le même désir de simplification se retrouve dans un dessin

d'accompagnement portant sur l'entrée révisée de la crypte derrière l'autel principal et sur le baldaquin. Un contraste opposait l'architecture sévère de l'entrée du tombeau, honorant un soldat, avec le baldaquin doré baroque plus en accord avec l'église de Hardouin Mansart et son baldaquin d'origine. De l'autre côté de la porte, deux cariatides en bronze surmontées d'un aigle de grande dimension, également en bronze, étaient les seules figures décoratives du monument.

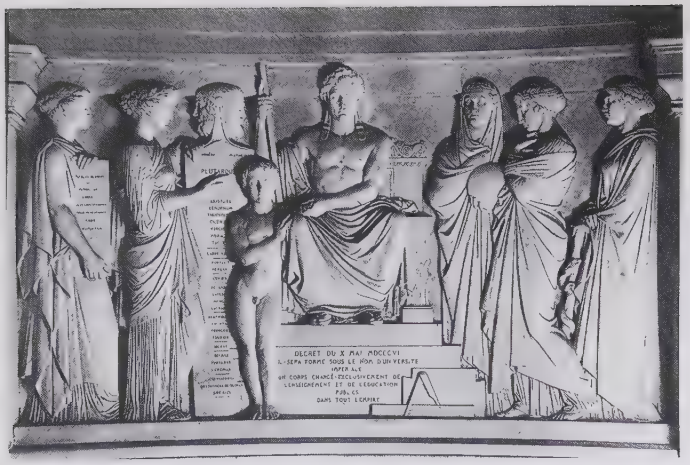
Comme il était d'usage lorsque la Chambre des députés recevait des requêtes d'augmentations de fonds, un comité fut désigné pour étudier la proposition. Son rapport fut publié au printemps suivant. Le rapport de ce groupe, connu sous le nom de Commission Sapey d'après le député qui la présidait, approuva l'augmentation de 1 500 000 F mais émit des recommandations importantes : elle proposa que la statue équestre qui posait tant de problèmes et qui avait été à nouveau intégrée dans le projet, soit écartée de la cour d'entrée et placée sur l'esplanade à l'extérieur de l'enceinte des Invalides. Par ailleurs, elle demandait que seul le nom de Napoléon figurât sur le sarcophage de la crypte[23] à l'exclusion de tout autre motif décoratif. Une loi dégageant les fonds, fut votée par les deux Chambres.

En juin 1844, pour se conformer au souhait du Parlement, Visconti soumit un dessin de la statue équestre par Marochetti[24]. Le sculpteur ne faisait que reprendre son projet de 1840 : le cheval et le cavalier avaient des poses hiératiques et rigides. Mécontent du costume de Napoléon dessiné par Marochetti, Visconti profita quelques mois plus tard de la présentation au ministre de l'Intérieur d'une nouvelle étude pour le piédestal pour remplacer la robe impériale par une toge classique[25]. L'année suivante Visconti obtint l'accord officiel pour sa proposition de costume lors de la soumission des dessins définitifs pour le monument équestre[26]. Afin de respecter le caractère «universel» de Napoléon, les deux bas-reliefs historiés des côtés du piédestal, furent remplacés par des emblèmes militaires. En décidant ainsi d'enlever Napoléon à son contexte historique et de ne le représenter ni en soldat ni en souverain appartenant à une époque déterminée, Visconti établit un consensus entre les conceptions oppposées sur ce que Napoléon représenta réellement à son époque.

Bien que le monument équestre de Marochetti fut inscrit dans le décret de financement, les thèmes décoratifs détaillés que Visconti se mit à développer peu après n'étaient pas clairs; en outre, le comité chargé du rapport sur le concours de 1841 avait recommandé qu'aucune autre décoration n'apparaisse sur le sarcophage en dehors du nom de Napoléon. Néanmoins, en août 1843, Visconti présenta ses projets à Duchâtel, sans doute après une discussion avec le ministre, afin d'obtenir l'approbation d'un vaste programme sculptural ainsi que celle des sculpteurs proposés[27]. Son programme était divisé en trois parties : la première concernait l'entrée de la crypte qui devait être flanquée de deux figures géantes en bronze portant les insignes impériaux; il désigna Francisque Duret comme étant le sculpteur le plus qualifié pour ce travail. Dans la crypte elle-même, il proposa douze victoires, disposées contre les piliers, et qui seraient exécutées en marbre par James Pradier. Finalement il suggéra qu'une marqueterie de marbre relatant les principaux événements de la vie de Napoléon, fut retenue pour la décoration du mur intérieur du péristyle. Pour cette tâche ambitieuse, il recommanda Henri de Triqueti. Les deux premières parties de ce programme furent finalement réalisées, mais le décor en mosaïque du tombeau se révéla à l'épreuve être techniquement irréalisable (pour ce projet, voir dans cet ouvrage, l'étude de François Legrand). Un dessin du fonds du Périer de Larsan semble être la seule preuve que ce dernier soit en rapport avec le dessin officiellement approuvé en 1840.

La recommandation majeure de Visconti était que dans l'intérêt de l'harmonie d'ensemble la commande des sculptures de la victoire fut confiée à un seul sculpteur. Il considérait en effet que lorsque plusieurs artistes travaillent en compétition, l'unité de l'ensemble souffre généralement en dépit de la meilleure attention dont peuvent bénéficier certains détails. Duchâtel, respectueux des vœux de l'architecte, chargea Pradier d'exécuter seul les victoires. Cette décision n'empêcha pas cependant que

*186. La crypte avec les cariatides autour du tombeau de l'empereur.*



*185. L'organisation de l'Université par Charles Simart.*

ne se développe entre Pradier et Visconti une âpre polémique qui devait se poursuivre pendant de longues années, portant sur le caractère et la nature que devaient revêtir ces figures[28]. Cette âpre dispute entre le sculpteur et l'architecte, qui concerna le ministre de l'Intérieur en personne à plusieurs occasions, prit fin seulement en 1852, avec la mort de Pradier. Dès lors Visconti obtint que le chef-assistant de Pradier réalise les retouches désirées et retravaille les drapés afin de ramener les sculptures à l'idée qu'il se faisait de l'architecture générale du tombeau[29]. Quand nous regardons aujourd'hui une des victoires de Pradier, nous devons nous souvenir que ces statues furent le produit d'une longue bataille entre deux fortes personnalités et qu'il est difficile de déterminer avec précision l'apport respectif de Pradier et de Visconti.

Visconti avait heureusement de meilleurs rapports professionnels avec Charles Simart qui, en juin 1846, fut désigné pour exécuter la série des dix bas-reliefs monumentaux représentant des scènes de la carrière de Napoléon, devant être apposées sur le mur de la crypte là où la marqueterie de Triqueti aurait été posée[30]. Un an auparavant Visconti avait présenté au ministre de l'Intérieur une liste de dix sculpteurs pour exécuter ces bas-reliefs, et avait recommandé que Simart créa un modèle pour chacun d'entre eux[31]. En dressant cette liste, Visconti s'inclinait devant les pressions administratives puisque l'idée de confier ces bas-reliefs à une série d'artistes différents était parfaitement contraire à sa proposition antérieure : deux ans auparavant il avait maintenu que les sculptures de la crypte devaient être exécutées par une seule main. Cette décision transforma les sculpteurs en rien d'autre que les exécutants de Simart, auteur-créateur du cycle. Il n'est pas difficile d'entrevoir les difficultés qu'impliquait cette proposition. Dans la même lettre, Visconti, ajoutant un autre élément au programme décoratif, proposait que Simart crée et exécute les sculptures de Napoléon debout dans la chambre, ou « reliquaire », contiguë à l'espace central de la crypte, face à l'escalier y accédant[32]. Cette requête renforça la situation dominante de Simart dans la décoration sculptée du projet.

L'idée de faire appel à des sculpteurs connus pour exécuter les bas-reliefs selon les dessins de Simart, engendra de nombreuses discussions dans les cercles administratifs, qui finalement prirent conscience qu'elle était impraticable. A la place, cinq sculpteurs, lauréats du prix de Rome, manifestant leur désir de lui servir d'assistants, furent choisis pour exécuter la moitié des travaux selon ses dessins[33]. Mais cette décision ne s'avéra pas suffisante pour éviter le conflit aigu qui opposa bientôt Simart à ces sculpteurs. En dehors des conflits de personnes, la pomme de discorde principale entre les participants à cette phase de la décoration portait sur l'idée de reconnaissance, à savoir les mérites respectifs à attribuer au créateur des modèles et aux exécutants des travaux. Comme les différends entre les sculpteurs et Simart traînèrent pendant des mois, Visconti fut sans cesse obligé d'exercer ses talents diplomatiques pour les résoudre et mener à bien son projet.

Une autre source de controverse sur le programme des bas-reliefs, étrangère aux artistes qui y travaillaient, tenait au style des sculptures et au costume de Napoléon. A plusieurs reprises, Simart et Visconti furent tous deux critiqués dans la presse pour le traitement allégorique des bas-reliefs et des vêtements classiques portés par l'empereur. Parmi les principaux critiques, citons le sculpteur Théodore Bra qui dans une série d'articles caustiques, attaqua le style du travail, déclarant qu'il était en opposition totale avec le génie de vitalité incarné par Napoléon[34]. On comprend à travers ses remarques qu'il considérait la symétrie hiératique des sculptures, qu'il avait seulement vus sous la forme d'ébauches en plâtre, comme étant le symbole de l'autoritarisme, de l'anti-démocratie, qui régnaient à la tête du mécénat d'état et de la France dans son ensemble. Cet antagonisme peut-être considéré comme l'épicentre du conflit qui s'étala sur dix ans et absorba une grande partie de l'énergie créatrice de Visconti.

La figure monumentale du Christ crucifié exécuté par Henri de Triqueti, ami de Visconti, sur l'autel principal placé sous le baldaquin est la partie de la décoration sculptée qui aurait dû créer le moins de difficultés; cependant, même cet élément suscita des difficultés, la plus sérieuse étant de nature esthétique. Quand la statue de marbre du Christ sur la croix de Triqueti fut installée sous le dôme, la commission chargée du rapport sur le projet la trouva trop petite par rapport à l'espace occupé et exécutée en matériaux inappropriés et d'une apparence trop naturaliste. Visconti semble avoir partagé cet avis. Le 6 octobre 1851 il écrivit au directeur des Beaux-Arts pour le prévenir que le crucifix de marbre de Triqueti

n'était pas assez grand et qu'une autre réalisation en bronze serait nécessaire. Cette erreur montrait que le dessin architectural n'est pas une science exacte; pour cette partie de la décoration, comme pour les autres éléments, l'architecte procédait par tâtonnements.

Constamment tiraillé par toutes sortes de conflits, durant les cinq années qui suivirent l'approbation du plan de Visconti par la Chambre des députés, ces travaux sur le tombeau se poursuivirent néanmoins jusqu'à la Révolution de 1848. Avec l'avènement de la Seconde République, les travaux de décoration du monument furent interrompus et ce dernier devint l'objet d'intenses et minutieux débats. Presque aussitôt après avoir pris ses fonctions de ministre de l'Intérieur, Ledru-Rollin nomma un comité pour étudier le projet[35]. Le 29 mai 1848, date de la soumission du rapport, certains aspects du projet furent appréciés mais le comportement de Visconti, de Duchâtel et de l'Administration des Beaux-Arts du régime de Louis-Philippe, fut sévèrement condamné. La première accusation contre Visconti fit valoir que le plan original soumis et approuvé par les Chambres en 1843 avait été ignoré et qu'un programme extravagant et dispendieux avait été entrepris sans le consentement du législateur. Ceci était considéré comme symptomatique de l'attitude et de la politique élitistes de l'administration antérieure[36].

Sans doute la critique la plus grave, que la commission de Ledru-Rollin souleva contre le projet, celle faisant état à la fois de corruption et de manque de jugement, concernait l'acquisition du marbre pour l'ensemble du tombeau et du porphyre rouge du sarcophage qui avait été dessiné par Visconti lui même. Le rapport Sapey de 1843 recommandant que des sommes additionnelles soient allouées à la construction du tombeau avait donné des directives précises, exigeant que seuls des matériaux français fussent utilisés pour ce monument national, et recommandant du granit ou du porphyre de Corse pour le sarcophage. Mais les tentatives de trouver les pierres désignées n'ayant pas abouti, le gouvernement avait désigné Léouzon-le-Duc, entrepreneur et homme de lettres ayant des connaissances en russe, pour se rendre en Finlande, afin de trouver le porphyre nécessaire au sarcophage et une autre personne pour rapporter les blocs de ce précieux matériau[37]. Leurs mémoires de frais, dont une partie contenait un paragraphe suspect intitulé « Dépenses secrètes », furent jugés exorbitants et typique du manque total de considération que l'ensemble de l'administration avait pour les fonds publics. Bien que ce rapport provoqua des rumeurs de malversations, seul un quotidien de Bastia eût la témérité ou le mauvais goût de lancer des accusations de « détournement » à l'occasion de l'achat du porphyre en Finlande. En réponse à cet article, Visconti intenta un procès en diffamation contre le journal, procès qu'il gagna en janvier 1849[38].

*183. La statue de Napoléon en costume impérial par Charles Simart.*

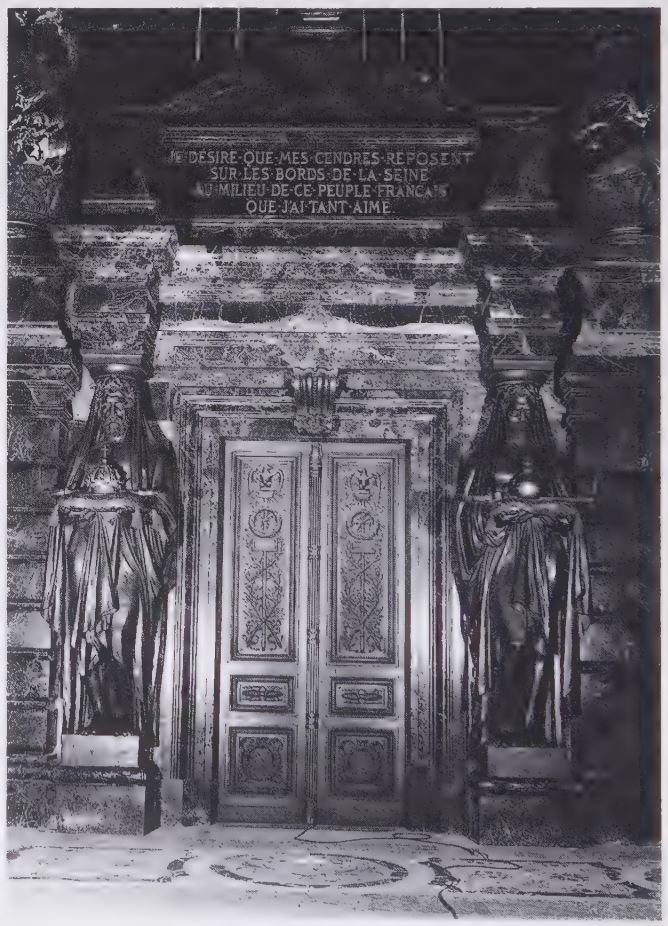
La victoire de Louis Bonaparte aux élections présidentielles du 10 décembre 1848 et l'exil de Ledru-Rollin, eurent comme conséquence la nomination d'une nouvelle commission pour étudier le projet. Cette dernière, présidée par Alfred de Luynes, publia ses conclusions le 15 décembre 1849. Ce rapport était encore plus sévère pour Visconti que le précédent. En conséquence le législateur écarta le projet de loi allouant les fonds nécessaires à l'achèvement du projet et créa une nouvelle commission. Présidée par Henri de la Rochejacquelin, celle-ci avait une coloration politique différente. Le duc de Luynes en faisait certes partie mais elle comprenait également Louis Vitet, un ami de Visconti[39]. Contrairement au rapport précédent, ce dernier déchargeait le ministre de l'Intérieur et l'architecte de toute accusation grave ou criminelle, attribuant les négligences par rapport au budget alloué en 1843, à leur désir de créer le monument le plus impressionnant possible compte tenu des circonstances.

La recommandation la plus controversée de cette commission fut celle d'éliminer la statue équestre sur

*179. L'entrée de la crypte sous le baldaquin.*

l'esplanade afin de contenir le déficit grevant déjà lourdement le budget de ce monument[40]. Le 4 juin 1850, le rapport du comité fut présenté à l'Assemblée nationale et le décret fut voté huit jours plus tard[41]. Durant le débat parlementaire La Rochejacquelin insista sur le fait que le but de cette décision était de séparer le tombeau du monument équestre. Ainsi le premier pouvait-il être terminé sans pour autant entraîner nécessairement l'abandon de la réalisation de la statue, laquelle faisait partie du projet d'origine et des fonds supplémentaires pouvant être dégagés séparément. C'est en mars 1852, avec l'avènement de Louis Napoléon à la présidence de la République, que le projet refit surface, mais Marochetti qui vivait alors à Londres, refusa de coopérer avec le nouveau gouvernement ou de faire quelque modification que ce soit à son projet initial. Dans l'impossibilité de pouvoir négocier avec le sculpteur, le gouvernement annula officiellement le projet le 10 décembre 1853, privant ainsi Paris de la statue tant désirée de l'empereur[42].

La persévérance et la diplomatie remarquable de Visconti sont parfaitement illustrées par ses efforts pour achever le projet en pleine tourmente de la Seconde République. Durant cette période, Visconti exerça des pressions continuelles sur plusieurs membres du gouvernement et ajusta adroitement ses requêtes en fonction du nouveau climat politique. Une lettre adressée à Ledru-Rollin en est un exemple type : l'architecte proposait, afin que les travaux du tombeau puissent continuer de progresser, que l'Etat se passe de l'entrepreneur et emploie directement les artisans nécessaires à l'achèvement des tarsias de la crypte. Visconti pensait que cette démarche serait favorablement accueillie dans la mesure où elle se situait dans le droit-fil des théories socialistes de Louis Blanc et du ministre, lesquelles étaient à l'origine de la grande expérience des Ateliers Nationaux entreprise au cours des premiers mois de son gouvernement[43]. En août, Visconti envoya un message semblable au ministre de l'Intérieur le pressant pour que l'Etat intervienne afin d'accélérer le moulage des bronzes nécessaires au décor du tombeau. A l'appui de son argument, il joignit une lettre de Vittoz, propriétaire d'une importante entreprise de fonderie, décrivant la terrible dépression économique




*184. La porte d'entrée de la crypte.*

dont souffraient les travailleurs de son secteur, et annonçait que plus de 300 ouvriers seraient sans ressources si l'Etat n'engageait pas d'importants travaux tels que celui-là. Jouant sur le thème des Ateliers nationaux, Visconti proposa que son propre atelier soit transformé en Atelier d'Etat et école pour fondeurs dans la mesure où cette dernière solution pouvait conduire le gouvernement à accorder plus de fonds à la réalisation de monuments publics[44]. Grâce au budget additionnel voté le 12 juin 1850 Visconti continua à exercer une pression afin que le tombeau soit terminé de façon satisfaisante et il put enfin être en mesure d'annoncer en octobre 1853 que les travaux étaient finis, hormis la pose définitive du couvercle du sarcophage[45]. Peu après cette déclaration, le 29 décembre 1853, Visconti mourut brusquement[46]. Ainsi le destin lui permit de voir le monument terminé selon ses désirs mais pas d'être présent à son inauguration. Pour assister à cet événement, il lui eut fallu vivre huit ans de plus. Qu'on eut besoin de tant de temps pour transporter le corps de Napoléon de l'endroit temporaire où il reposait, une chapelle latérale éloignée de quelques mètres, jusqu'au sarcophage situé dans la même crypte, est un des mystères du Second Empire.

En conclusion, je dois revenir sur la question de la contribution personnelle de Visconti à ce monument. On pourrait, pour y répondre dissocier, les fonctions d'auteur et d'administrateur. Comme nous avons pu le voir, l'emplacement du monument était déjà décidé avant qu'il n'y fut impliqué, ce qui signifie que la matrice architecturale de Mansart dictait les termes du problème et imposait une logique dûe à la situation. De même les axes du débat entourant le projet n'étaient pas de son fait. Cependant la manière dont son dessin parvint à concilier les points de vue contradictoires est unique. Si, à l'époque, des doutes furent émis quant à la paternité de Visconti à l'égard du projet, on ne connaît pas d'autre prétendant et il le signa, en en faisant, par là même, son entière propriété de création.

Pour ce qui a trait à son rôle administratif dans la mise en œuvre du monument, l'énorme contradiction entre l'apparente unité, ordre et cohérence du résultat et les conflits politiques, institutionnels et personnels qui en ont empesté l'exécution du début à la fin, témoignent de la direction vigilante et du sens diplomatique de Visconti. Mener ce projet à bien nécessitait le plus haut degré de finesse administrative, un grand effort de la part de l'architecte, et une main ferme sur la barre. En témoignent les centaines de documents et de lettres signées de Visconti et concernant chacune des phases du projet. Ainsi, sa responsabilité et son autorité sur ce projet, c'est-à-dire son rôle d'administrateur, représente en dernière analyse ce qui autorise indiscutablement Visconti à revendiquer la paternité du tombeau et le succès de sa réalisation.

NOTES

1. Les éléments de cette étude sont tirés de mon prochain ouvrage : *Comme il sied à une légende : construisant le tombeau de Napoléon, 1840-1861* à paraître chez Kent State University Press.
2. Exposé des motifs et projets de loi tendant à ouvrir un crédit spécial pour la translation des restes mortels de l'empereur Napoléon. Chambre des députés, Session 1840, n° 150 (12 mai, 1840) Paris, 1840, p. 337-338.
3. Charles de Rémusat, *Mémoires de ma vie,* Paris, 1860, p. 319-320.
4. Archives municipales, Toulouse, 5s181 (6). Lettre datée du 15 mai 1840. Son programme limitait les sculptures à deux figures, représentant « le Peuple » et « l'Armée » ainsi qu'une statue de Napoléon debout. Il prévoyait également un monument équestre séparé, apparemment dessiné pour être placé en dehors de l'église. Son coût était estimé à 260 000 F, soit grosso modo un tiers de celui du tombeau pour lequel il aurait alloué une somme de 900 000 F.
5. Rémusat, *Mémoires,* p. 320.
6. Voir le contre-rendu du débat du *Moniteur universel,* n° 148, 27 mai 1840, p. 1188-1190. Un rapport officiel de ce débat, qui omet le nom des intervenants, se trouve dans les *Procès verbaux* des séances de la Chambre des députés; Session 1840, v. 7, annexes 152-192, Paris 1840, p. 10-19. Ces deux sources sont indispensables, pour reconstituer le débat.
7. *Procès verbaux des séances de la Chambre des députés,* Session 1841, t. 5. Paris, 1841, p. 407, projet de loi n° 147.
8. C'était l'opinion de Rémusat. Voir ses *Mémoires,* p. 320.
9. Pour les détails et les aspects politiques de ce débat, Cf. mon mémoire : « Par concours ou décret administratif? Le concours pour le tombeau de Napoléon, en 1841 » in *Art Journal, vol. 48, n° 1, 1989, p. 46-52. Voir aussi Thierry Issartel, « Les projets pour le tombeau de Napoléon », dans le catalogue Napoléon aux Invalides; 1840, Le Retour des Cendres. Musée de l'Armée, Paris, 1990, p. 129-140.*
10. *Anonyme, Monument de Napoléon, Journal des artistes,* n° 17, 24 octobre 1841, p. 265.
11. Anonyme, « Prétendu concours pour le monument de Napoléon », *Journal des Beaux-Arts,* n° 4, 10 août 1841, p. 61.
12. Anonyme, « Concours pour le tombeau de Napoléon aux Invalides », *La France,* n° 317, 13 novembre 1841, p. 2.
13. César Daly, « Exposition des projets de tombeaux pour Napoléon », in *Revue générale de l'architecture,* vol. 2, 1841, col. 525.
14. Edouard Isabelle, *Notice sur le tombeau de Napoléon,* Paris, 1841.
15. Le lieu où se trouve à présent ce dessin nous est inconnu. Je remercie Mme Thérèse de Puylaroque pour ses efforts de recherches.
16. Le programme original de Visconti est aux Archives de l'Armée, Vincennes, Carton 35, dossier 1. « Invalides ». Le dessin lui même était autrefois à l'intérieur mais manque depuis 1874. Sa trace se retrouve aux Archives nationales (voir au-delà A.N., F.[21]728); il est accompagné de la lettre de Visconti réfutant l'accusation que la crypte sera envahie par les eaux en cas d'inondation. Sur le tracé il indique le plus haut niveau que la Seine ait jamais atteint.
17. Dans son autobiographie non publiée provenant du fonds du Périer de Larsan, Visconti donne une justification différente à la crypte souterraine, précisant qu'un monument au-dessus du niveau du sol serait en compétition avec les tombeaux de Turenne et de Vauban, qui occupent à présent, avec splendeur et importance les deux murs du passage, alors que le tombeau de Napoléon devait revêtir un caractère de grande simplicité. Cependant le tombeau de Vauban, exécuté par Antoine Etex, n'était pas commencé à l'époque du concours et celui de Turenne n'était aux Invalides que depuis qu'il avait été retiré de Saint-Denis pendant la Révolution. Il est possible qu'il ait été ramené à son emplacement initial afin de ne pas faire concurrence au monument de Napoléon.

*180. Le crucifix de Triqueti.*

18. Voir A.N. AJ[52]493 pour les documents sur la commission et les procédures. Les membres d'origine furent Frédéric Christophe d'Houtetot, Charles de Rémusat, Louis Vittet, Jean Vatout, Auguste Cavé, Michel-Auguste Varcollier, Edouard Bertin, Louis Peisse, Pierre Fontaine, David d'Angers, J.A.D. Ingres et Théophile Gautier.
19. A. N. AJ.52.493. Après Duc l'avantage allait à Duban (10 voix), Labrouste (9 voix), Lassus (8 voix), Isabelle, Gayard et Deligny, Triqueti, Danjoy (7 voix). Aucune archive n'indique la répartition des votes entre les membres du jury.
20. Voir « Rapport à Monsieur le Ministre de l'Intérieur, au nom de la commission chargée de l'examen des projets de monument à la mémoire de l'empereur Napoléon », *Le Moniteur universel,* n° 16, 16 janvier, 1842, p. 1-2.
21. César Daly, « Exposition des projets du tombeau de Napoléon », *Revue générale de l'architecture,* vol. 2, cols. 578-581.
22. C'st un des quatre grands dessins architecturaux des Archives de l'Assemblée nationale, Session de 1843, N.V. crédits, Loi du 1[er] juillet 1843, sans numéro de référence. Les dessins furent signés et datés par Duchâtel le 1[er] décembre 1842. Ces dessins furent les premiers découverts par Jacques De Caso, auquel je suis très reconnaissant à cet égard et également pour d'autres initiatives essentielles concernant ce projet. Une lettre du ministre de l'Intérieur à Visconti, datée du 17 août 1843 indique qu'il fut payé pour sept dessins déposés à la Chambre des députés ainsi qu'à la Chambre des pairs et au ministère de l'Intérieur. Des traces de ces dessins existent aux Archives Nationales, plans et carte, 67 AJ 15.
23. « Rapport fait au nom de la commission chargée d'examiner le projet de la loi tendant à ouvrir un crédit de 1 500 000 F sur l'exercice 1843, en plus à celui de 500 000 F déjà ouvert pour la construction du tombeau de l'empereur Napoléon par M. Charles Sapey », « Chambre des députés », Session de 1843, n° 129, Paris, 1843.
24. A.N., F[21]735. Lettre datée du 10 juin 1844.
25. A.N., F[21]735. Lettre datée du 28 novembre 1844
26. Des esquisses de ces dessins accompagnent sa lettre au ministre de l'Intérieur, datée du 19 avril 1845. Voir A.N. F[21]735. Ils furent approuvés par Duchâtel le 22 avril.
27. Lettre de Visconti à Duchâtel datée du 16 août 1843, A.N. F[21]734.
28. A.N. F[21]734, commande obtenue le 15 septembre 1843.
29. Eugène Lequesne, ancien assistant de Pradier, fut payé pour ses services le 20 juin 1853. Il est impossible de déterminer leur importance étant donné que les plâtres originaux n'existent plus.
30. La commission est datée du 10 juin 1846.
31. A.N. F[21]739, datée du 6 décembre 1845. Furent proposés pour exécuter le travail Triqueti, Simart, Ottin, Husson, Jouffroy, Jallery, Desprez, Villain et Desbœuf.
32. A.N. F[21]734, Simart reçut la commande pour la statue en pied de Napoléon le 17 mars 1846.
33. Simart fut payé 16 500 F pour chaque relief, soit un total de 165 000 F. Lettre dans A.N. F[21]734. Il y est stipulé que cette somme soit servir à rétribuer ses assistants.
34. Théodore Bra, « Monument de l'Empereur », *Journal des artistes, liv. 24, 13 juin 1847, p. 214. Les deux autres parties furent publiés les 23 et 30 mai.*
35. *Les artistes faisant partie de la commission étaient Jeanron, David d'Angers, Barye, Drolling; les architectes étaient Henri Labrouste, Albert Lenoir, Louis Charpentier. Représentaient le monde des lettres : Gustave Planche et Hippolyte Delaunaye; les membres de profession non artistique dont les prénoms ne sont pas connus sont Maret, Labouret, Girardière, Rondelet. Voir A.N. F[21]729.*
36. *A.N. F[21]729, 29 mai 1848 « Commission Ledru Rollin; rapport sur les travaux exécutés au Tombeau de l'empereur Napoléon aux Invalides » p. 4.*
37. *La documentation sur la recherche en France, en particulier dans les Vosges, se trouve dans A.N. F[21]728.*
38. *Le journal fut obligé de payer une amende et d'imprimer une rétractation. Voir l'Ere nouvelle, Journal de la Corse,* n° 63, 17 mai 1849.
39. Les membres étaient de la Rochejacquelein, Aubry (Nord), Renouard, Danjoy, Faveau, de la Grange (Gironde), Druet-Desvaux, Martel, Vittet, Lespérut, de Luynes, de Kératry, Monet, Fortoul, de Mouchy.
40. Des copies de ce rapport se trouvent dans A.N. F[21]735. Il fut aussi publié dans le *Moniteur universel;* n° 159, 8 juin 1850, p. 1984-85.
41. La transcription des débats fut publiée dans le *Moniteur universel,* n° 164, 13 juin 1850, p. 2036-2037.
42. Voir la lettre de Persigny, ministre de l'Intérieur à Marochetti, datée du 20 mars 1852, et la lettre de Marochetti à Charles Gaudin, 11 juillet 1853, A.N. F[21]735.
43. Lettre de Visconti du 10 juin 1848, A.N. F[21]739.
44. Lettre de Visconti du 25 août 1848, A.N. F[21]729.
45. Cf lettre de Visconti au ministre des Travaux publics, 27 octobre 1853 demandant à qui incomberait la charge de l'entretien du tombeau alors terminé.
46. Il existe de nombreux documents attestant que le travail était pratiquement achevé bien avant 1853, et qu'il aurait pu être fini au printemps si le gouvernement l'avait désiré. Visconti avait préparé un ensemble de dessins et de plans, introuvables aujourd'hui, qui devaient être présentés pour la cérémonie d'inauguration prévue la même année. Cf. lettre du ministre de la Guerre à Visconti, datée du 24 octobre 1853, informant que ces dessins, préparés pour la cérémonie étaient à sa disposition. Cf. fonds du Périer de Larsan.

# L'Echec des «Tarsias» aux Invalides

«Persuadé que cet art présentait d'immenses ressources à la décoration sérieuse des monuments, il s'en était ouvert à son ami le grand architecte Visconti. Lorsque celui-ci fut chargé de construire le tombeau de Napoléon, il consulta M. de Triqueti sur la manière de décorer sa crypte peu éclairée. Celui-ci lui montra ses essais et lui indiqua le genre de composition qui lui semblait le plus convenable. Visconti enthousiasmé accepta l'idée, demanda à la Chambre de confier le travail à M. de Triqueti»[1].

La commande à Triqueti de l'immense frise (70 m × 2,30 m) en tarsias de marbre illustrant les Fastes de la vie de Napoléon suivra en effet en 1843.

Quel était donc ce projet inédit de décor mural qui devait «(...) ouvrir un horizon tout nouveau à la décoration monumentale (...)?»[2].

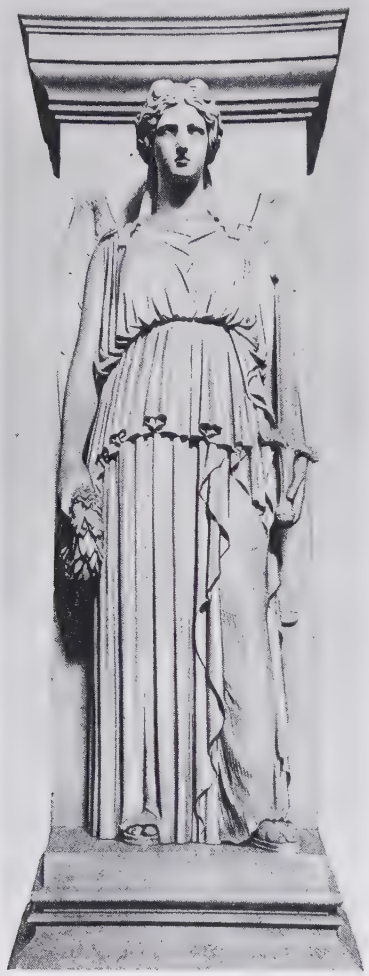
Cette technique adapte au marbre les procédés de la marquetterie italienne du XIV^e^ et XV^e^ siècles et transpose à des fins murales le pavement de marbre, création de Beccafumi pour le Dôme de Sienne, que Triqueti ne manqua pas d'aller étudier sur place.

Les tarsias «(...) sont composés de divers marbres incrustrés dans un fond de même matière. Le dessin et le modelé sont rendus à l'aide de gravures profondes, remplies ensuite d'un ciment coloré dont l'adhérence au marbre est complète et dont la dureté, égalant celle du marbre, permet de donner aux deux matières le même poli. Les couleurs employées à la coloration des arbres sont, par leur nature même, inaltérables»[3].

«La simplicité des moyens employés dans cette branche nouvelle des procédés artistiques convient surtout au grand art, à l'art sérieux (...) elle garnira les murailles de nos églises, des palais et des châteaux (...)»[4].

Ainsi, comme la fresque avec Mottez, le tarsia prend part au débat sur la convenance et la technique la mieux appropriée au décor religieux monumental. L'argument réitéré de sa résistance au temps qui fonde l'éloge qu'en fera Girardot, vise donc en contre-point à réfuter explicitement le goût retrouvé pour la fresque «(...) qui n'a qu'une durée de quelques siècles (...)»[5], mais également

*187. Le projet de « tarsias » de Triqueti et les atlantes-victoires de la crypte.*



*Les cariatides de la crypte.*

Le tarsia, s'il ne prétend évidemment pas à cette dernière extrémité (se limitant au seul domaine plastique), apporte une réponse originale au problème prégnant des liens entre peinture et sculpture; interrogation qui expliquera vers 1830, la réapparition très progressive de la polychromie sculpturale et surtout l'intense activité expérimentale et critique autour du relief.

En effet, David d'Angers et Préault apporteront au relief, ce genre ambigu par excellence, un statut nouveau et l'autorité d'un mode statuaire à part entière amené à représenter selon de nouvelles normes internes. Le relief continuera cependant à pâtir d'un relatif discrédit théorique inhérent, selon ses détracteurs, à sa nature ambivalente et indiscernable.

Ainsi, Baudelaire, pour qui sculpture rime avec statue, n'y décèle que le pur mensonge résultant de l'aberration de ses prémisses et de la contradiction de son double fondement pictural et statuaire.

Dans ce contexte théorique précis, en rupture avec la conception esthétique qui conçoit le développement authentique de chaque discipline artistique dans le cadre strict d'une singularité irréductible, le tarsia, au contraire, se propose de rompre avec l'autonomie de chacune en manifestant « (...) le désir de réunir la peinture à la sculpture et de les faire valoir sans altérer les conditions de l'une ou de l'autre (...) »[6].

Convoquant les spécificités de ces deux disciplines, le tarsia assure donc leur fusion et aboutit à une véritable synthèse plastique qui permet à cette expérience totalisante d'instaurer l'art paradoxale de sculpter avec les couleurs et de peindre avec le ciseau, c'est-à-dire, une peinture/sculpture.

à travers elle les autres possibilités ornementales : le tableau, de plus en plus considéré comme un corps étranger perturbateur qui déstructure l'architecture, et même la cire qui adhère pourtant à son support.

Par son invention, Triqueti vise donc à supplanter ces procédés anciens ou récents. L'usage de cet art sévère, malgré son caractère encore inédit, se conçoit donc mieux pour une telle destination officielle et commémorative.

Mais, de manière plus essentielle, le tarsia ne se laisse appréhender pleinement que dans l'aspiration majeure du romantisme, sinon au Gesamtkunstwerk, du moins à la fusion des genres, à l'abrogation de toutes limites et à l'éclatement des cloisonnements esthétiques jugés désormais comme autant de garde-fous à l'expression totale et souveraine de l'Artiste-Prométhée; attitude qui, poussée à son point ultime, ira jusqu'à transgresser la limite entre l'art et la réalité, remettant en cause la nature du dogme de l'autonomie de l'art.

*188. Projet de tombeau de Napoléon par Henri de Triqueti.*

## Les fastes de la vie de Napoléon : histoire et allégorie

Ce décor destiné à la crypte ne devait pourtant jamais voir le jour. Dès 1844, les essais réalisés à l'aide de cartons conduiront la commission à émettre un avis négatif. Elle jugera l'aspect général trop éteint et effacé pour un espace déjà sombre par nature, et entraînera Visconti à suspendre brutalement la commande de Triqueti, remplaçant la frise de tarsias par un ensemble discontinu de reliefs en marbre blanc qu'exécutera Simart.

C'est dans son œuvre propre, et plus précisément dans son projet pour le concours du tombeau de l'empereur en 1841, que Triqueti puisa directement le thème de sa frise. Celle-ci, du moins pour la partie dont témoigne encore le seul dessin connu à ce jour, reprend, mutatis mutandis, la frise en relief de figures allégoriques néo-grecques ornant le corps du sarcophage.

Ces Panathénées parisiennes, arborant vases, cornes d'abondance, emblêmes et étendards, figuraient les conquêtes, les victoires et les bienfaits de tous ordres (Arts, Droit, Sciences...) qui réflétaient alors l'Empire.

Contrairement au cérémonial et à l'ostentation monarchiques qui débouchent sur la seule expression de soi du pouvoir (sans communication), le souci de propagande (d'information) qui semble animer l'ensemble du projet mis en œuvre aux Invalides, va déterminer la nature du décor proposé par Triqueti, puis par Simart.

Ainsi, ce programme se conformera à l'usage de la figuration du politique en vigueur sous Louis-Philippe : la transposition allégorique, perçue dans l'imaginaire louis-philippard comme le seul moyen d'inscrire l'actualité ou l'histoire récente dans le temps long de l'histoire[7].

L'allégorie, en effet, vecteur essentiel de la représentation du politique sous la monarchie de juillet, permet au caractère trop éphémère et encore brûlant de l'événement de se résorber pour n'en laisser plus subsister que la signification durable, l'empreinte définitive dans l'imaginaire national (l'absence de gisant sur le tombeau de Napoléon trahit bien, à cet égard, la hantise de l'efficace propre à tout simulacre).

Ainsi, lorsque l'on sait que l'histoire a tenu lieu de raison pour cette époque, le mode allégorique opérait, à travers la distance qu'il génère, une quasi sacralisation de l'évènement, digne désormais d'accéder au statut inaltérable de fait historique, et par conséquent, de s'intégrer de facto à la mémoire collective de la France de la monarchie de juillet, et, à rebours, de placer cette dernière dans la continuité logique des époques précédentes.

NOTES

1. Baron de Girardot, les Tarsias de marbre du baron H. de Triqueti, Nantes, 1868, p. 9.
2. *ibid*, p. 7.
3. *ibid*, p. 6.
4. *ibid*, p. 7.
5. *ibid*, p. 7.
6. *ibid*, p. 8.
7. Voir Caso J. de, *Statues de chair, sculptures de James Pradier*, éd. RMN, 1986, p. 25-26.

# Lotissements et Speculation

Il s'agit ici d'aborder un aspect bien particulier des travaux d'architecture privée de Visconti : sa participation à la création de nouveaux quartiers sous la Restauration et la Monarchie de Juillet. La planification d'un lotissement est souvent un travail d'équipe où financiers, notaires et architectes réunissent leurs efforts. Elle réclame de l'architecte un comportement différent de celui adopté vis-à-vis d'une commande privée individuelle. Il n'est pas forcément aisé de distinguer ces deux types d'intervention dans l'œuvre de Visconti.

Dans le fonds du Périer de Larsan[1] se trouvent deux gravures de lotissements : « Chaussée d'Antin, quartier neuf Saint-Georges, terrains à vendre, Visconti, architecte, rue Ventadour; n° 11, Maine-Glatigny, notaire, rue de Richelieu, n° 95; Haudebourt, architecte, rue Godot », sans date, ainsi qu'une pièce représentant les « Hôtels et terrains à vendre, Petineau, notaire, rue de la Paix n° 2 », également non datée. Ces documents ont pu suggérer des travaux de l'architecte lors de ces deux spéculations. Serait-il également intervenu dans d'autres quartiers de Paris ? Il semble s'être intéressé au « Nouvel alignement des propriétés de la rue Basse Porte Saint-Denis »[2] et à d'autres problèmes d'alignement à l'angle de la rue de la Contrescarpe et de la rue de Bercy et à celui de la rue Notre-Dame-des-Victoires avec une rue projetée. Nous n'approfondirons pas ces trois dernières pistes, difficiles à suivre et correspondant à des opérations d'un intérêt limité. Une trace écrite relative à une autre opération de plus grande envergure — la création du nouveau quartier Poissonnière — est conservée dans les archives de famille[3] et mérite en revanche quelques explications.

## Le quartier Saint-Georges

Lorsque le jeune Visconti (il a alors entre 30 et 40 ans) appose son nom, largement connoté grâce à son père, sur la brochure publicitaire du nouveau quartier Saint-Georges, aux côtés de ceux de Haudebourt, architecte alors en vogue et de Maine-Glatigny, notaire rempli d'ambitions, c'est sans doute dans le but d'obtenir des commandes. Mais à quel moment est-il intervenu dans cette spéculation ? Le plan non daté l'a été dans l'excellente thèse de M. Takashi Suzuki « Construction de quartiers nouveaux à Paris dans la première moitié du XIX^e siècle — Lotissement du quartier Saint-Georges », entre 1830 et 1832 (grâce à l'analyse du découpage des parcelles), donc à une phase où l'opération était largement lancée. La fondation de la Société du quartier Saint-Georges par Constantin, Dosne, Sensier et Loignon remonte en effet au 24 septembre 1821. Constantin s'est retiré de l'affaire en 1827, et le plan date sans doute avant cette année, d'autant plus que Maine-Glatigny n'exerce que jusqu'en novembre 1828.

En dehors des rémunérations qu'ont pu lui apporter la conception de la fontaine Gaillon et de la maison de

*189. Plan de lotissement du quartier Saint-Georges, par le notaire Maine Glatigny, auquel est associé Visconti.*

Mlle Mars, rue de la Tour-des-Dames, Visconti est alors employé à la Bibliothèque nationale depuis 1825. Malgré des dispositions contractuelles qui marquent en 1827 la poursuite des travaux du quartier Saint-Georges :

> « De ne faire... aucune construction que sous la direction d'un architecte reçu à l'Académie, dont le choix appartiendra entièrement à l'acquéreur. Etant observé que cette clause a pour objet d'empêcher l'édification de constructions ou bâtiments difformes et de mauvais goût qui pourraient nuire à l'agrément du nouveau quartier Saint-Georges. » [5]

aucune preuve ne permet de conclure à une intervention substantielle de l'architecte dans le quartier. Exception faite d'une acquisition de terrain avant 1827, terrain situé à l'ancien n° 13 (l'actuel n° 19) de la rue La Bruyère, presque à l'angle avec la rue de La Rochefoucauld. Visconti a-t-il construit lui-même la maison qui s'y élève actuellement, ou a-t-il simplement spéculé sur le prix du terrain ? Cette dernière hypothèse est moins probable, car la progression de prix du terrain n'est pas importante. Mais en examinant les sources disponibles, on constate qu'en 1837, grâce à un document concernant l'immeuble avoisinant[6], Visconti avait cédé ce terrain d'abord à un certain Arnault, puis à un François et l'a par conséquent gardé peu de temps.

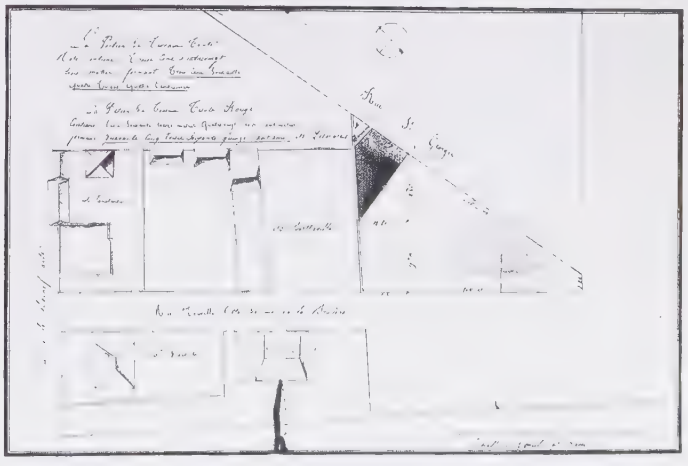
Il n'y a donc actuellement aucun moyen permettant d'attribuer l'immeuble de l'actuel n° 19 rue La Bruyère à notre architecte. Sa façade relativement sobre fait pencher pour une datation vers la fin des années 1820, et l'édifice pourrait ainsi se rattacher au n° 14 rue d'Alger[7]. D'autre part, dans ce secteur précis de la rue La Bruyère, le constructeur le plus actif était François-Xavier Degeorge, architecte. Celui-ci réussit en 1837 l'exploit de vendre une de ses œuvres, l'hôtel du n° 9 rue La Bruyère, à son confrère Louis-Pierre Haudebourt, domicilié à cette époque au n° 19 rue de La Rochefoucauld.

L'immeuble de la rue La Bruyère est d'une élévation « expérimentale » en quelque sorte, car il ne comporte pas d'entresol, puis au-dessus du rez-de-chaussée trois étages surmontés d'un balcon en surplomb. Le mur du 4e étage est construit en pierre de taille, fait rare après 1825. La porte cochère se situe à l'extrémité droite des quatre ouvertures par étage ; la cour intérieure, derrière les deux travées de gauche de l'immeuble. Du point de vue de sa typologie (et du dessin de ses balcons), celui-ci semble en effet l'un des plus anciens de la rue La Bruyère, et serait à situer pendant les années 1820.

## Le nouveau quartier Poissonnière

Comme le quartier François Ier, la Nouvelle Athènes et le quartier Saint-Georges, l'initiative de la création de ce quartier composé autour d'une place octogonale (Franz-Liszt) en face de l'église Saint-Vincent-de-Paul revient à Constantin. C'est-à-dire qu'en association avec trois notaires, Moisson-Devaux, Boileau et Février, ce dernier aurait organisé et supervisé les opérations d'acquisition, de remodelage et de revente des terrains[9]. La conception de l'ordonnance des maisons était confiée à Achille Leclère, auteur du n° 5 de la place, alors que Pellechet aurait exécuté le n° 35 en 1835.

Dans les archives familiales du Périer de Larsan, 8 pièces relatives à « l'opération au clos Saint-Lazare » fournissent des renseignements sur les comptes entre les différents acteurs de cette spéculation. Il en résulte tout d'abord que Visconti y a participé. A été fondée une société entre Antoine Fortuné Brack, officier supérieur de cavalerie, Constantin, Athanase Foube, propriétaire (participation, 100 000 F), Ange Louis du Temple de Beaujeu (participation, 25 000 F), Alphonse Jean Lemaire, licencié en droit (participation, 25 000 F), et Léopold Hubert Vendierres (participation, 10 000 F) dont l'agent comptable était le notaire Bro, et à laquelle Visconti (dont les intérêts étaient défendus par Maine-Glatigny) était associé (participation, 40 000 F)[10]. Le capital de la société s'élève donc à 200 000 F. Brack et Constantin y adhèrent en tant qu'auteurs du projet de spéculation. Il s'agissait de racheter des terrains d'un total de 7 033 mètres carrés situés au sud de la rue Chabrol, à Henry François Marie Comte Charpentier, lieutenant général au corps royal d'état-major, de procéder à leur terrassement, et ensuite seulement à des constructions. Le montant total de l'opération est assez important, de 185 100 F[11], mais la part de Visconti bien entendu, inférieure. Sa part de terrain acquise devant Foucher, le 8 avril 1824 est de 12 340 F, et son investissement total, frais d'enregistrement et divers compris, de 18 662 F (octobre 1826), sans compter indemnités et pots de vin. On remarque notamment un pot de vin de 698 F payé le



*191. Plan d'un terrain rue la Bruyère acheté par Visconti, en 1827.*

*192. Le n° 19 rue la Bruyère.*

17 mai 1824 à Jean Nicolas Leclerc, régisseur de la ferme de Saint-Lazare[12], montant qui correspond à plus de 5 % de la part personnelle de Visconti. En plus, notre architecte a, par la même occasion, prêté la somme de 25 000 F à Constantin, à un taux de 5 % annuels.

Cet investissement de la part de Visconti est assez considérable, et on peut se demander dans quelle mesure il ne s'assurait pas ainsi la conduite d'un ou de plusieurs chantiers dans ce nouveau quartier aux côtés d'Achille Leclère, ancien camarade de l'atelier Percier. Certes, l'acte de fondation de la société précise bien : « le dessein de construire des maisons ou autres édifices n'entre pas dans ce projet »[13], et par ailleurs, le terrain ne correspond pas aux abords directs de l'église Saint-Vincent-de-Paul. Mais on ne connaît pas jusqu'à présent l'auteur des n$^{os}$ 1, 2, 3 et 7 de la place Franz-Liszt. Toutefois l'ordonnance des immeubles était uniforme, et le talent personnel de l'architecte ne pouvait se déployer que dans les aménagements intérieurs.

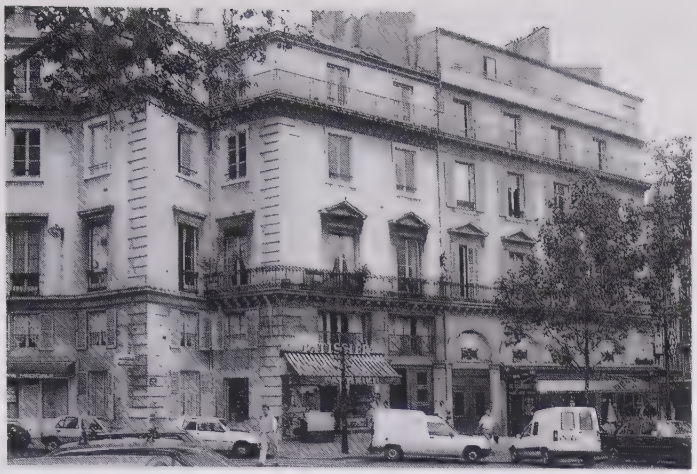
## La rue Barbet-de-Jouy

Le plan gravé de cette opération retrouvé dans le fonds du Périer de Larsan date sans le moindre doute du début des années 1840, car c'est alors que Barbet de Jouy lance le lotissement de la rue qui porte son nom. Petineau est effectivement le notaire attitré des transactions[14]. Mais Visconti n'est pas l'architecte agréé de l'entreprise[15].

La vente des terrains de cette rue percée sur l'emplacement de l'hôtel Seguin (ou Chôlet d'Orsay) entre la rue de Babylone et la rue de Varenne dans l'actuel 7$^{e}$ arrondissement se déroule entre 1842 et 1846. Le nombre de lots est considérable (46, mais jusque dans les années 1850, un certain nombre de ces terrains demeure réservé). Le but est la création d'une rue résidentielle, car les actes de vente des terrains stipulent jusqu'en 1868 l'interdiction de construire des usines à charbon de terre, des établissements de bains, à marteaux ou des cabarets. La hauteur maximale des hôtels particuliers ou immeubles à exécuter est de 16,50 m. Barbet de Jouy lui-même ne spécule que sur la vente des terrains (le prix du m$^2$ se situe entre 60 et 100 F)[16]; sa clientèle est libre d'opter pour l'architecte de son choix, comme par exemple dans le cas de l'hôtel de la duchesse de Gramont qui amène son propre architecte, Armand Berthelin[17]. Mais dans l'acte de vente, des délais sont impartis pour la réalisation des bâtiments. L'intention de Barbet de Jouy est visiblement de créer un lotissement de luxe parsemé d'hôtels particuliers, une « cité-jardin » avant la lettre et dont les caractéristiques formelles, les rapports avec l'urbanisme parisien en général et la clientèle mériterait une étude. Aucun modèle parisien pour une telle démarche n'existe. La rue Barbet-de-Jouy s'apparente beaucoup plus à Clisson[18] ou encore, au nouveau Bellevue de Guénepin[19].

En ce qui concerne Visconti, l'affaire semble claire. Il n'investit pas dans l'opération, mais travaille pour un client particulier. Ludovic Charles de La Tour du Pin, domicilié au n° 22 de la rue de Varenne achète le 21 juillet 1844 un terrain de 1 100 m$^2$ 20 cm (largeur sur la rue, 23 m) au prix de 60 593 F[20]. Ce terrain correspond à l'ancien n° 17 et à l'actuel n° 25. Les travaux, d'un montant de 196 994,29 F ont été menés sous la conduite de Visconti jusqu'en 1848. Les honoraires de l'architecte s'élèvent à 9 834,70 F[21].

La façade sur rue de l'hôtel comportant neuf travées et deux étages avec une partie ordonnancée centrale au bel étage qui recule derrière une terrasse n'a rien pour étonner. Elle semble plutôt fade. Le plan de l'hôtel tel qu'il est conservé au cadastre s'avère exceptionnel. Le bâtiment d'habitation est flanqué de deux allées symétriques conduisant aux remises situées en fond de parcelle. Le corps de l'hôtel est composé en double profondeur. Le couloir central de séparation au rez-de-chaussée, parallèle à la rue, conduit à l'escalier de service. Le grand



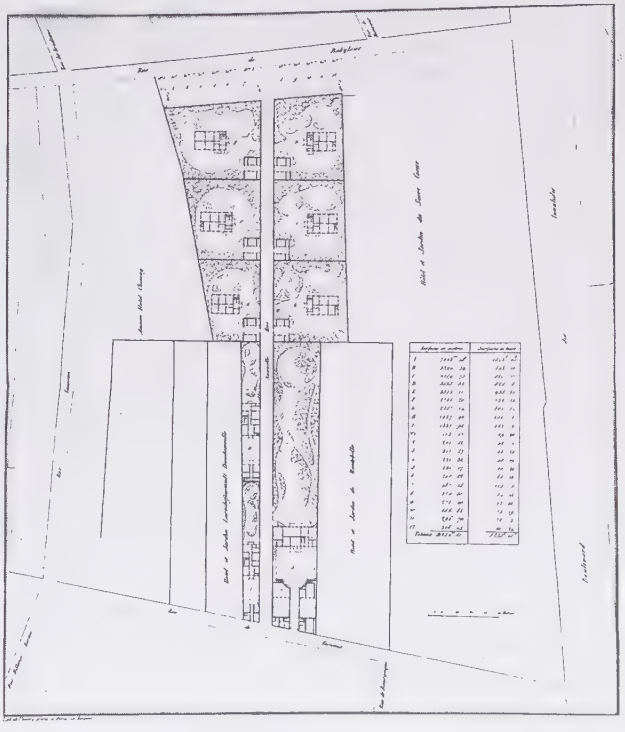
*193. Les immeubles de la place Franz-Liszt.*

escalier étant accessible depuis l'allée gauche. L'avant-corps polygonal sur jardin ne domine qu'un jardin de taille réduite en forme de U situé au niveau du premier étage [22]. Par rapport à l'hôtel particulier classique, nous assistons à une certaine inversion des données qui distingue l'édifice de Visconti des autres réalisations de la rue Barbet-de-Jouy. Mais ce sujet, ainsi que celui de la décoration intérieure, sera traité ailleurs dans cet ouvrage.

Vérification faite, on ne peut donc pas soutenir que Visconti soit intervenu de façon décisive sur les spéculations immobilières du Paris des années 1820 à 1850. Tout au contraire, malgré sa présence sur trois chantiers importants — tant du point de l'architecture que du point de vue économique, Visconti s'avère totalement dénué d'intérêt pour les problèmes de l'urbanisme. Peut-on dire — pour le dédouanner en quelque sorte — qu'il ne disposait pas d'une vision d'ensemble des lotissements, ou ne faut-il pas y voir plus vraisemblablement la recherche délibérée d'opérations susceptibles de rapport? A moins qu'il ne soit tombé sous le charme de Constantin dont les spéculations ont entraîné beaucoup de monde, depuis Mlle Mars jusqu'à Géricault...

NOTES

1. Dossier VIII selon l'inventaire provisoire établi par E. Jacquin.
2. Le côté nord du boulevard à partir de la rue d'Hauteville jusqu'en vis-à-vis de la rue de la Lune.
3. Dont la composition et l'accès n'aident pas toujours à reconstituer la vérité.
4. Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 1979-1980.
5. Arch. nat., M.C., LXIX, 980, 15 janvier 1827 (vente de Constantin à Bertheville).
6. Arch. nat., M.C., LVIII, 752, 4 juillet 1837. Consulter à propos de la rue La Bruyère également Archives de Paris, D.Q 18, 22.
7. De nombreux renseignements sur cet immeuble (1836-1849) dans les « Mémoires » du fonds Visconti.
8. Cf. note 6.
9. Lire Pascal Etienne, *Le Faubourg Poissonnière, Architecture, élégance, décor,* cat. d'exp., D.A.A.V.P., Paris, 1986, pp. 264-271. L'ensemble du lotissement demeure encore à étudier.
10. Arch. nat., M.C., XIII, 614, 8 avril 1824, « Société entre MM. Constantin, Brack et autres ».
11. C'est le prix payé par la société lors de l'acquisition du terrain (dans la liasse citée note 10, même date, vente du comte Charpentier à la société). Les éléments de comptabilité mentionnés dans le fonds de famille divergent, car le calcul y semble fait hors intérêts.
12. Malgré l'orthographe différente des deux noms, on ne peut pas exclure la possibilité d'un rapport de parenté entre Leclerc et Leclère, architecte du nouveau quartier.
13. Cf. note 10.
14. Archives de Paris, D.Q. 18, 60. Petineau a assuré de nombreuses ventes, comme Ancelle à Neuilly. A propos de l'importance respective de la valeur locative et à propos des occupants de la rue Barbet-de-Jouy, consulter Archives de Paris, D.1.P 4, 1862.
15. Résultat d'une comparaison entre une liste des acquéreurs de la rue Barbet-de-Jouy et une liste des clients de Visconti.
16. Le calcul est fait d'après le document cité note 14.
17. Arch. nat., M.C., LXII, 950, 14 septembre 1843, échange entre la duchesse de Gramont et M. Barbet de Jouy. Les dessins de l'hôtel projeté sont joints à l'acte.
18. Voir *Clisson ou le retour de l'Italie,* Paris, Cahiers de l'Inventaire, 1990.
19. *Album du Nouveau-Bellevue,* Paris, J.F. Ostervald, 1826.
20. Arch. nat., M.C., XLV, 829. Le plan cadastral de la propriété dressé en 1847 se trouve dans Arch. nat., F 31, 37, pièce 92.
21. Fonds du périer de Larsan.
22. Nous remercions M. l'Ambassadeur de la Tunisie de nous avoir permis de visiter les bâtiments, le 10 juillet 1991.



*194. Projet de lotissement sur la nouvelle rue Barbet-de-Jouy.*

# Les Hotels

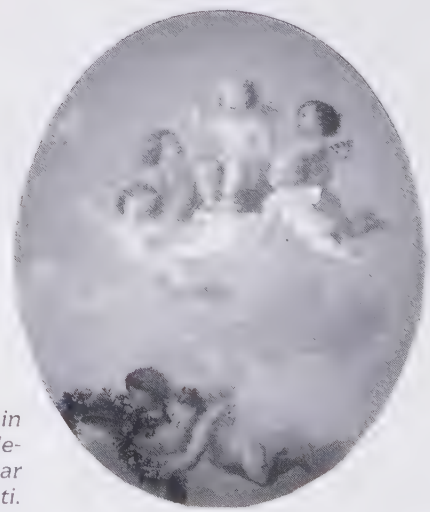
Il était rare à cette époque qu'un architecte combinât des fonctions officielles et des activités considérables dans le secteur privé, comme le fit Visconti; d'où l'intérêt du fonds du Périer de Larsan, qui éclaire l'importance de ces travaux privés.

Cette activité se manifeste dans la construction des tombeaux, des immeubles (qui sont traités dans les chapitres, n et n), également du collège Goubaux, dont on ne sait que le prix[1], et surtout des maisons particulières à Paris et à la campagne. Parmi celles-ci, de nouveaux châteaux et des hôtels splendides, tel celui qui fut construit pour la baronne Pontalba au faubourg St-Honoré, le «petit palais napolitain» de l'architecte au faubourg du Roule (voir chapitre...), et des travaux d'agrandissement, de décoration et d'entretien. Ces derniers étaient nombreux et parfois très importants — la somme dépensée par la princesse de Bagration se montait à plus de 150 000 francs. D'autres, bien que plus modestes, n'étaient pas dénués d'intérêt, la décoration de l'ambassade britannique, par exemple, ou encore l'installation d'une salle de bain — richement décorée et à plafond peint — à Vaux-le-Vicomte.

Adolphe Lance remarqua que «ce fils d'un des légataires de Napoléon I[er]» avait «vite constitué une riche et nombreuse clientèle parmi la noblesse de l'Empire.» En réalité, cette clientèle n'était pas du tout limitée à ce groupe et dans la liste des clients, on peut lire des grands noms de la vieille France, mais aussi de la nouvelle élite. Sa carrière s'étend sur quatre régimes, et beaucoup de personnalités importantes du monde politique et militaire y figurent. Parmi ceux-ci : le comte de Ségur, le comte de Flahaut, aide de camp de Napoléon; Molé, premier ministre de Louis-Philippe, Sébastiani, son ministre des Affaires étrangères, et Achille Fould, ministre des Finances de Louis-Napoléon, prince-président[2].

La société contemporaine qui voulait et qui pouvait engager les services d'un architecte en vogue s'étendait au-delà des cercles politiques, cependant, et comprenait des milieux aussi divers que la banque et le théâtre. Les banquiers Hottinguer et Greffulhe étaient des clients, ainsi que Pierre Collot, directeur de la Monnaie et ami intime d'Ennio Visconti, père de l'architecte. Anne-Marie Boutet, mieux connue sous le nom de Mlle Mars, la plus grande comédienne de son temps, représentait le monde du théâtre. Son amie, la tragédienne Mlle Duchenois, habitait la maison voisine, dessinée par Constantin, un des associés de Visconti pour le développement de la place Saint-Georges.

A la campagne, les travaux de Visconti vont du néoclassique du château de La Guéritaude au genre «troubadour» représenté par un projet pour le château de Challain-la-Potherie en Anjou[3], en passant par ce que Henry-Russell Hitchcock décrit d'une façon peu flatteuse comme une «variation on the English Cottage mode», pour le château de Lissy, près de Melun[4]. En ville, ils suivent une évolution parallèle vers l'éclectisme. Du vivant de Visconti, les plans pour la maison de Mlle Mars et ceux de l'hôtel Cibiel furent publiés mais la plupart de son œuvre domestique a été démolie, et les notes qui suivent concernant les principales maisons sont basées en majeure partie sur les documents du fonds du Périer de Larsan.



*Plafond de la salle de bain du château de Vaux-le-Vicomte aménagée par Visconti.*

## La maison de Mlle Mars

Cette élégante villa bâtie dans le quartier de la Nouvelle Athènes, au coin de la rue de la Rochefoucauld et la rue de la Tour-des-Dames, est sans doute la première œuvre de Visconti, et certainement l'une des plus gracieuses. Datant de 1821, d'après Normand[5], et construit, semble-t-il, pour le maréchal de Gouvion Saint-Cyr, maréchal d'empire rallié à Louis XVIII et ministre de la Guerre jusqu'en 1819[6], le bâtiment est connu comme la maison de Mlle Mars, qui l'acheta dès 1824 et chargea Visconti d'y réaliser des travaux considérables.

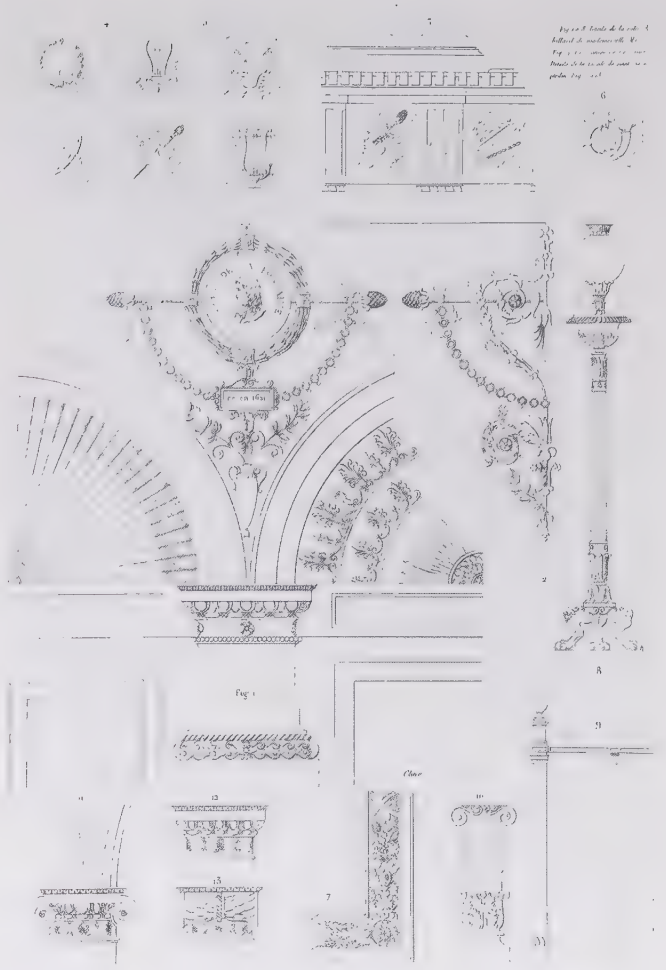
Dans ses notes autobiographiques[7], Visconti ne mentionne pas Gouvion Saint-Cyr, et parle de ses premières commandes :

> «... quelques affaires particulières entre autre le Café Turc[8] (...), la maison de Mlle Mars, le monument de maréchal Suchet au Père-Lachaise...»

Les aménagements commandés par Mlle Mars furent très importants, le coût final s'élevant à 146 991 francs, comme le révèle une note concernant l'état des honoraires, remis le 5 juin 1827[9]. Le mémoire n° 1, daté le 4 septembre 1824[10], est celui de Souris, l'un des sculpteurs employés. L'article le plus coûteux était la serrurerie (20 821 francs), suivi par la maçonnerie (17 172 francs), et la peinture (14 523 francs). Ces sommes donnent une idée de la nature des travaux, et on commence à trouver les noms de certains entrepreneurs avec qui Visconti continuera à travailler pendant toute sa carrière : Donat Peduzzi (poêlerie et fumisterie), Thuilot (menuiserie), et Leturc (serru-rerie)[11].

Les belles gravures publiées dans Normand, et dans Krafft et Thiollet[12], montrent un plan de grande clarté, lié à une coupe habile qui exploite la pente du terrain. On arrivait par la rue de la Rochefoucauld dans un jardin au centre duquel se dressait une fontaine octogonale. D'un grand vestibule l'escalier menait au premier étage, situé au niveau de la rue de la Tour-des-Dames. Autour d'une grande salle de billard, en atrium, couverte d'une verrière, se groupait une suite de salles de réception arrangées avec élégance. Les pièces de chaque côté du grand salon — la chambre principale et la salle à manger d'hiver — s'ouvraient sur des loges vitrées, qui formaient des galeries couvertes au niveau du jardin. La décoration, d'après les gravures de Thiollet et Roux[13], montrait tout le raffinement et la délicatesse qu'on attend de ce bon élève de Percier.

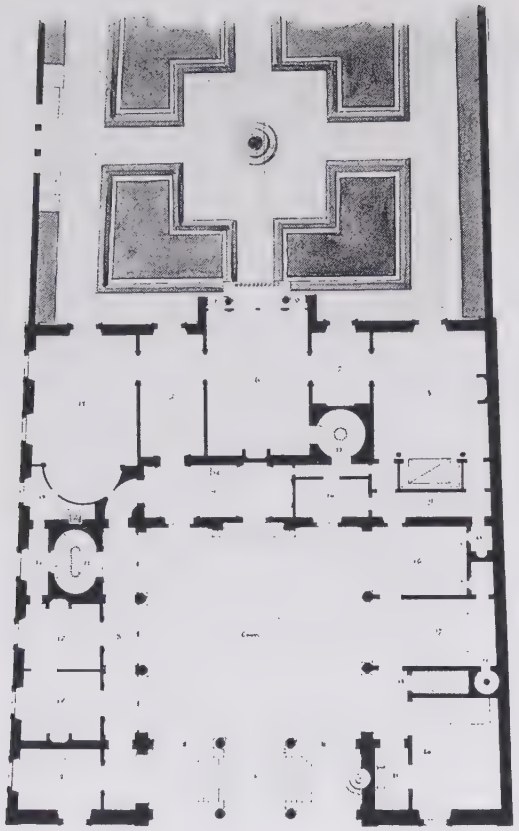
Un projet antérieur subsiste aussi, dans un bel album signé qui est conservé à la Bibliothèque nationale[14]. Charmant, bien sûr, mais sans l'assurance de la version finale. On y retrouve la coupe qui résout la déclivité du terrain mais selon cette variante l'accès se faisait par la rue de la Tour-des-Dames dans une cour. En face, l'entrée, et



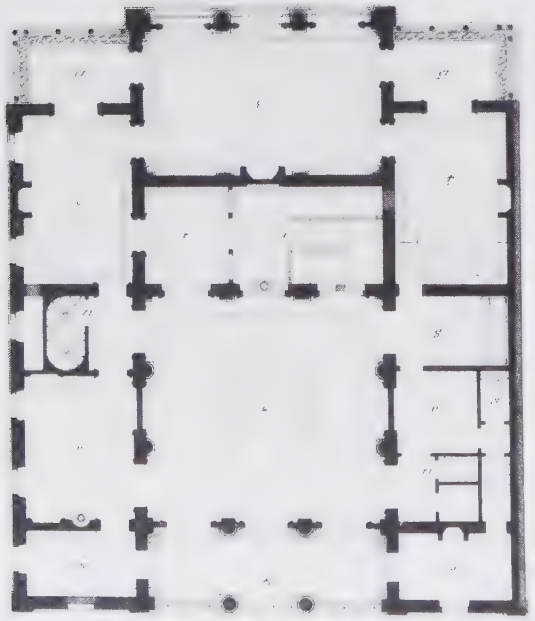
*205. Décor de la salle de billard et ornement de la façade sur le jardin.*

sur les côtés la remise de cabriolet, les écuries, et des pièces de service. Au-dessus des pièces de réception, au lieu du toit en pente de la version Normand, se trouvait un entresol à toit plat, avec des chambres, y compris une chambre d'enfants. La façade sur la rue de la Tour-des-Dames est peu différente, bien que les fenêtres actuelles soient plus hautes. En revanche, la façade sur jardin, avec une arcade rustiquée, était bien inférieure à celle de la version bâtie, où les colonnettes en fer (d'un usage très nouveau dans la construction privée en 1824) des loges vitrées forment un contrepoint délicat à la maçonnerie.

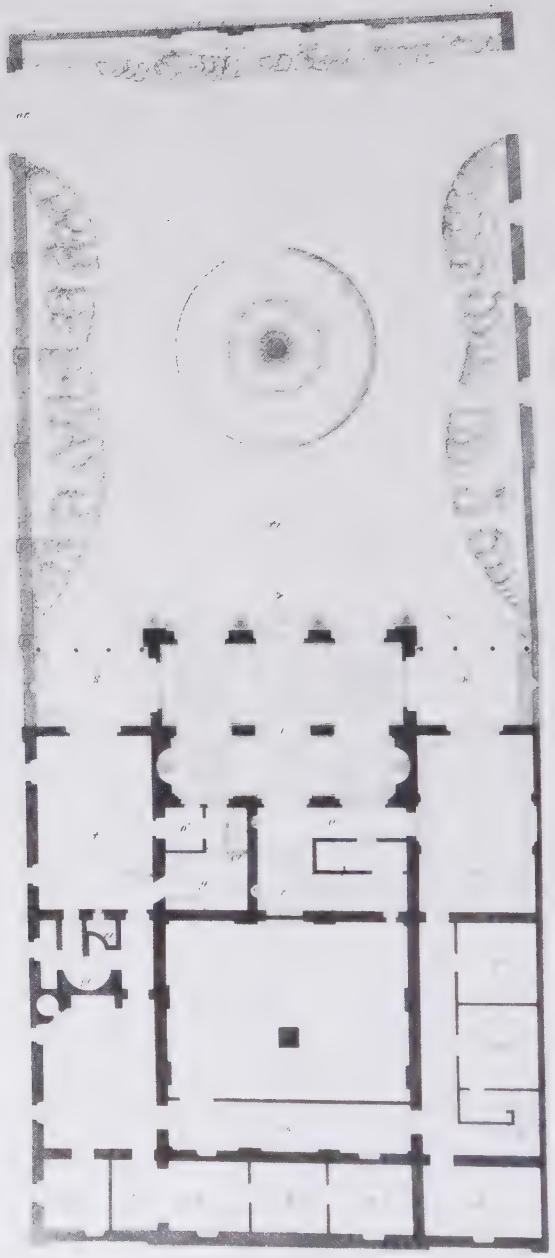
En 1838 Mlle Mars vendit sa maison, achetée en 1840 par le prince de Wagram, qui à son tour entreprit des modifications. Le XX^e^ siècle a continué l'érosion, bien sûr. De nos jours le bâtiment sert de bureaux, et a subi des restaurations récentes. On peut toujours, surtout du côté jardin, retrouver un peu le goût de cette Nouvelle Athènes de Chopin et George Sand, de Talma, Liszt, et Delacroix, aussi bien que de Mlle Mars.



*196. L'hôtel de Gouvion Saint-Cyr (?), plan du 1er étage, selon le projet de 1823.*



*201. Plan du rez-de-chaussée et du jardin après les transformations de Visconti pour Mademoiselle Mars.*



*204. Plan du 1er étage après les transformations de Visconti.*

# Un Projet Inedit de Visconti pour l'Hotel de Mademoiselle Mars

## 1, rue de la Tour-des-Dames (IXe arr.)

La collection Smith-Lesouef, léguée à la Bibliothèque nationale en 1913, n'a été intégrée à ses fonds qu'en 1980. Le Département des Estampes et de la Photographie s'est alors enrichi d'une quantité importante de pièces uniques et surtout de dessins, parmi lesquels un album[1] donnant les plans et élévations de l'hôtel bâti par Visconti, dont la signature est présente sur chaque feuillet, à l'angle des rues de La-Rochefoucauld et de la Tour-des-Dames, couramment désigné comme l'hôtel de Mlle Mars. Cet album, d'assez grandes dimensions (45 cm de hauteur par 31 cm de largeur), comprend sept feuillets mais a malheureusement été amputé du premier, qui sans aucun doute portait des indications précieuses, notamment la date de sa réalisation, qui nous est inconnue, et surtout le nom du propriétaire de l'hôtel.

Il est aisé de constater, en comparant cet album avec les planches du recueil *Paris moderne* de Normand (1834-1857) et avec celles du recueil de Thiollet, *Choix de maisons, édifices et monuments publics de Paris et de ses environs,* réédité en 1838 avec un supplément concernant plusieurs édifices de la Nouvelle Athènes, que l'hôtel de Mlle Mars présente de notables différences par rapport au projet initial proposé par cet album.

L'histoire de ce quartier a été faite par Maurice Dumolin[2] et Paul Jarry[3], plus récemment dans le catalogue de l'exposition sur la Nouvelle Athènes[4]. Initialement ce terrain appartenait à l'abbaye Saint-Pierre de Montmartre et il y avait là un vieux moulin (« la Tour des Dames »). Le nom de l'autre rue rappelle d'ailleurs cette lointaine appartenance : il provient en effet du nom d'une abbesse, Catherine de la Rochefoucauld-Cousage.

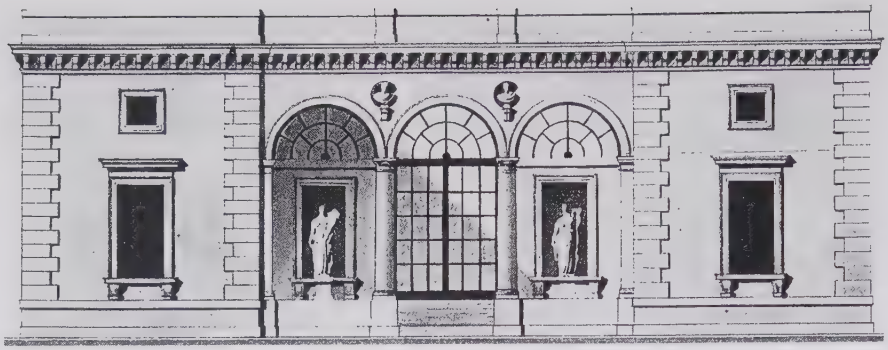
A la fin du XVIIIe siècle, toute la parcelle comprise entre la rue de la Tour-des-Dames, au nord, la rue de La-Rochefoucauld, à l'est, et la rue Saint-Lazare, au sud, était occupée par l'hôtel de Valentinois, appartenant à Honoré Grimaldi, prince de Monaco. En 1820, cet hôtel, et par conséquent une grande partie de ce quartier, fut acquis par Jean-Joseph-Pierre-Augustin La Peyrière, receveur général des finances de la Seine. A cette époque, la population de Paris ne cessant de s'accroître, et la ville de s'agrandir, plusieurs quartiers nouveaux apparurent à la périphérie, notamment la place Saint-Georges, le nouveau quartier Poissonnière, le quartier François-Ier et celui de la Nouvelle Athènes. Dans tous les cas on retrouve le nom d'un architecte, Auguste Constantin, élève de Percier et Fontaine. A la Nouvelle Athènes, Constantin fut l'un des auteurs du lotissement, sans doute le plus actif.

Ce fut lui qui suggéra à M. de La Peyrière de bâtir en ce lieu « des maisons particulières selon les besoins de diverses fortunes, de les disposer pour conserver entre elles et pour toujours une masse d'air considérable, qui, au moyen de servitudes établies, ne pût être altérée ou diminuée, de réunir autant que possible des personnes choisies et ayant des réputations acquises dans les lettres, les sciences ou les armes »[5], enfin de confier à de jeunes architectes de talent le soin de bâtir les maisons de ces quelques privilégiés, parmi lesquels des comédiens comme Mlle Duchesnois au n° 3 de la rue de la Tour-des-Dames, ou Talma au n° 9 de cette même rue, des peintres comme Horace Vernet au n° 5, Isabey et Scheffer.

La Peyrière morcela l'hôtel de Valentinois en plusieurs lots. Sur l'un d'eux il fit bâtir la maison que deux ans plus tard, en 1822, il revendit à la Duchesnois, sociétaire du Théâtre français. Cette maison charmante avec sa façade concave subsiste toujours, en assez médiocre état. Il céda la parcelle voisine au maréchal de Gouvion-Saint-Cyr, qui la vendit ensuite à Mlle Mars. Les deux comédiennes avaient donc des maisons mitoyennes, bénéficiant d'une entrée commune sur la rue Saint-Lazare. Un différend les opposa d'ailleurs en 1825, chacune ayant contrevenu aux servitudes communes. Elles firent par la suite preuve de bonne volonté et vécurent en assez bons termes.

On ne sait à quelle date très précise fut construit l'hôtel dit de Mlle Mars. On ne peut, non plus dater très précisément ce projet.

Mademoiselle Mars était au comble de la gloire, mais plus de la première jeunesse, quand elle s'installa dans cette superbe maison. Née en 1779, elle avait environ 45



*199. L'hôtel de Gouvion Saint-Cyr (?), la façade sur la rue de la Tour-des-Dames selon le projet de 1823.*

ans. Elle n'y mourut pas. *Le Moniteur* du 13 juin 1838 (elle avait, étant née en 1779, près de soixante ans) nous apprend qu'elle y fut victime d'une tentative de cambriolage qui aurait pu lui coûter la vie. Elle possédait évidemment de nombreux bijoux. Une première fois, une tentative de vol avait eu lieu, de la part du mari d'une femme de chambre. Cette fois, ce fut un ancien domestique, Garcin, congédié quatre ans plus tôt, qui s'introduisit dans sa maison en procédant de la sorte : il l'attendit un soir tapi près de la porte d'entrée, rue Saint-Lazare. Au moment où son cabriolet franchissait la porte, il sauta sous la caisse du véhicule et entra ainsi jusque dans la remise, d'où il lui fut aisé de gagner un réduit proche de sa chambre. Là se tenait la caisse de fer qu'elle avait commandée aux ateliers Fichet, dans lequel elle plaçait ce qu'elle avait de plus précieux. Il projetait ensuite de s'enfuir par une fenêtre sans barreau donnant sur la rue de La-Rochefoucauld mais pour cela il lui fallait traverser la chambre de Mlle Mars, muni d'un couteau de cuisine dont il aurait certainement fait usage si son ancienne maîtresse l'avait dérangé dans sa besogne. Il faut croire que cette vive frayeur lui donna l'envie de déménager. Cette hypothèse est confirmée par la petite biographie que lui a consacré son contemporain Auguste Lireux[6].

Elle mit donc ses diamants à la Banque de France et s'installa rue Lavoisier, n° 13. La maison de la Tour-des-Dames fut vendue dès le 1er août 1838 au comte de Sassenay, puis passa au prince de Wagram le 26 septembre 1840. Elle appartint ensuite à différents organismes bancaires. Elle est aujourd'hui le siège de la Fédération continentale, Compagnie d'assurance sur la vie. Bien que lourdement remaniée par ses propriétaires successifs, elle subsiste dans ses dispositions générales.

Examinons à présent l'album.

Le premier feuillet montre le *Plan du rez-de-chaussée au niveau du jardin.* Nous y voyons, successivement, la cuisine, l'escalier desservant la salle à manger d'hiver, le lavoir, l'office, la salle à manger d'été, un petit salon, une salle de billard, un dégagement, la salle de bain, un grand chauffoir, des lieux à l'anglaise (c'est-à-dire des lieux d'aisance avec robinet d'eau et soupape, d'importation anglaise), et des caves très vastes.

Le second feuillet présente le *Premier étage au niveau du plan de la cour.* On y voit un portique, une conciergerie, des bureaux séparés de la cour par une galerie vitrée, salle à manger, petit salon, grand salon, boudoir, chambre à coucher, garde-robe, cabinet de toilette, antichambre, lieux à l'anglaise, remise de cabriolet et de voiture, écurie.

Au troisième feuillet, *Plan de l'entresol*, une bibliothèque, un cabinet de toilette, la chambre à coucher, un petit salon, une lingerie, une pièce pour la femme de chambre, une chambre d'enfants, une garde-robe, des lieux à l'anglaise, des pièces pour femme de charge et économe.

Avec le quatrième feuillet nous avons l'*Elévation sur la rue de la Tour-des-Dames.* Avec le cinquième, l'*Elévation sur la rue de La-Rochefoucauld.* Au sixième feuillet l'*Elévation sur le jardin.* Et enfin au septième feuillet la *Coupe du bâtiment,* nous montrant des éléments de décor dans le genre pompéien ainsi que le jardin, orné d'une fontaine avec une danseuse à l'antique, tenant un sistre.

Le plan fourni par Thiollet montre que l'hôtel a eu en fait une dépendance sur l'arrière (sans doute rendue possible par l'achat postérieur d'une parcelle) destinée au concierge, aux voitures, à l'écurie. Cet éloignement des écuries constituait évidemment une amélioration notable, et l'entrée des voitures, prévue initialement par la rue de la Tour-des-Dames, s'effectuait par la rue Saint-Lazare. En façade sur la rue de la Tour-des-Dames, point de niches à statues mais un grand porche grillagé. Sur le jardin surtout l'élévation est radicalement différente. Elle présente dans l'état définitif de grandes croisées et des vérandas, et non plus de petites baies à l'antique. L'élévation sur la rue de La-Rochefoucauld montre un bâtiment moins profond, du moins ne présente-t-il plus que six fenêtres au lieu de sept sur le projet, toujours au profit de l'établissement de vérandas. Enfin, en coupe, on voit que l'idée primitive de Visconti, une vaste cour intérieure, a disparu au profit d'une sorte de grand salon d'apparat qui, d'après le recueil de Normand, serait aussi une salle de billard. Le décor pompéien a fait place à des lambris.

Dans le jardin (aujourd'hui amputé par la construction du n° 5, rue de La-Rochefoucauld), la fontaine avec la

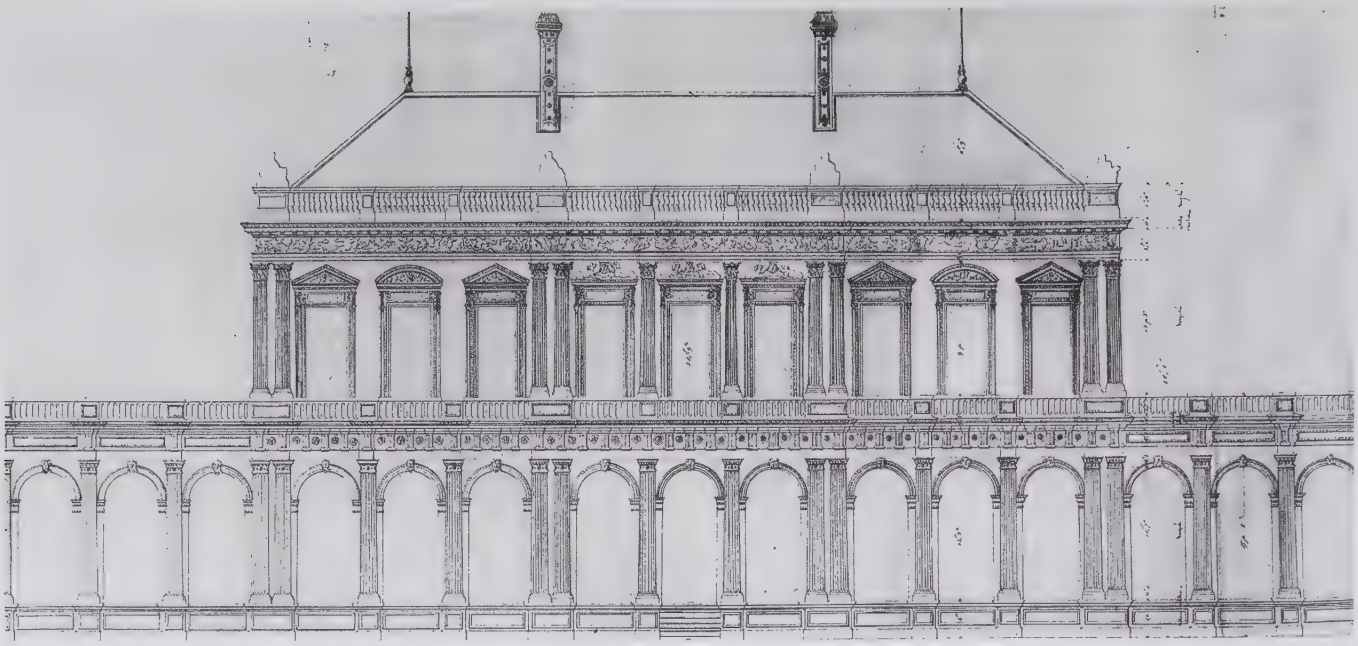
*203. L'hôtel avant et après l'addition des loges vitrées.*

danseuse à sistre a fait place à une vasque ornée d'un Amour qui selon la légende d'une illustration de l'article de Paul Jarry dans le *Vieux Montmartre* proviendrait de la Malmaison et serait un cadeau de Napoléon à Mlle Mars, en fait une simple copie de celui de Chaudet.

L'hypothèse souvent émise selon laquelle Visconti aurait simplement transformé pour le compte de Mlle Mars un hôtel bâti par un autre architecte (Constantin ?) tombe puisque le projet dans son stade initial porte sa signature. Vraisemblablement, l'hôtel fut dessiné dès 1821 (date que porte une des planches du recueil de Normand) par Visconti, au profit du maréchal de Gouvion-Saint-Cyr, propriétaire de l'époque, mais les travaux étaient loin d'être achevés lorsque Mlle Mars en fit l'acquisition, ce qui explique le montant considérable (122 496 francs) des travaux effectués pour son compte par Visconti entre 1824 et 1826[7], travaux qui portent sur des aménagements intérieurs et de la décoration (pavement, plomberie, chauffage, marbreries, stucs, papiers...) mais ne concernent ni les fondations, ni le gros œuvre. L'importance, en prix et en durée, des travaux faits par la nouvelle propriétaire explique que Visconti lui-même ne désigne jamais cet hôtel que comme celui de Mlle Mars et ne fasse aucune allusion au maréchal de Gouvion-Saint-Cyr dont il avait cependant édifié le tombeau au Père-Lachaise. Les investigations aux Archives nationales (série F[31]) et aux Archives de la Seine (calepins du cadastre) n'ont pas permis encore d'étayer cette hypothèse, que seul pourrait confirmer un descriptif contenu dans un acte de vente. Les deux sources se sont révélées muettes en ce qui soncerne cet hôtel[8], nous empêchant provisoirement de trouver les actes notariés, et le temps nous a manqué pour tenter de combler cette lacune.

NOTES

1. S.L. 13 837.
2. Dumolin (M.), *La fin de la Tour-des-Dames,* dans *Le Vieux Montmartre,* fasc. V. (1925), p. 339-348.
3. Jarry (Paul), l'*Hôtel de la Duchesnois,* dans *Le Vieux Montmartre,* fasc. V. (1925), pp. 277-290; *les Vieux hôtels de Paris. Les Porcherons et le faubourg Montmartre. Architectures et décorations intérieures.* Paris, F. Contet, 1928.
4. Paris, Musée Renan-Scheffer, 1984.
5. Thiollet, *op. cit.*
6. Lireux (A.), *Mlle Mars, notice biographique.* Paris, Hetzel, Warnod et Cie, 1847, pp. 26-28.
7. Comptes aimablement communiqués par M. Charles MacCallum.
8. Nous remercions M. Michel Le Moël et Jean-Marie Jenn pour leur assistance.



*209. L'hôtel de Pontalba, façade sur le jardin.*

# DU NEO-CLASSICISME A L'ECLECTISME

## L'hôtel Pontalba, rue du Faubourg St-Honoré n° 41 (ancien n° 43)

En 1838, Leonarda Micaela Antonio Almonester fut, après maintes tentatives, enfin séparée de corps et biens de son époux, le baron Xavier Célestin Delfau de Pontalba. Visconti fut alors chargé de dessiner un hôtel, rue du Faubourg St-Honoré n° 43 (maintenant n° 41), sur l'ancien site de l'hôtel Morfontaine, qui avait été acheté par la baronne en 1836 pour 600 000 francs. D'un côté elle avait comme voisine l'ambassade anglaise (sic), et de l'autre la princesse de Bagration[15]. Tous les trois étaient des clients de Visconti, mais l'ambassade fut la seule à ne pas être impliquée dans un litige avec l'architecte. Bien que sur le plan architectural le plus classique de tous les hôtels particuliers de Visconti, l'hôtel Pontalba fut l'un des projets les plus pénibles.

La baronne, «la regimbeuse»[16], avait 43 ans lorsqu'elle entreprit la construction de son hôtel, mais sa vie avait déjà été très mouvementée. Riche héritière, née à la Nouvelle Orléans, elle avait été mariée à seize ans à un cousin éloigné. Leur union ne fut pas heureuse, et en 1834, au cours d'une «explication», elle fut grièvement blessée à la poitrine de quatres balles tirées par son beau-père, qui ensuite se suicida — grand scandale à Paris et à la Nouvelle Orléans[17]. Devenue ainsi baronne, elle divorça quatre ans plus tard.

La construction de l'hôtel ne fut guère plus calme. En 1839 les entrepreneurs Laroque et Poizot font faillite, ayant reçu 212 000 francs sur leur devis de 296 106,30 pour les travaux de terrassement et de maçonnerie. Ils furent remplacés par Salles, qui signe un contrat avec la baronne le 14 octobre.

Par la suite, un conflit éclata entre la cliente et l'architecte. «Forcée par M. Visconti en Lice» la baronne adressa à Messieurs les Experts une note accusant son architecte, inter alia, d'avoir négligé de contrôler les coûts, de «son insouciance pour la construction dont il était chargé et pour les intérêts de la personne qui l'en avait chargé», une supervision insuffisante et incompétence de la part de son inspecteur, Delalande, de ne pas avoir incorporé correctement les différents articles — portes, boiseries, volets, cheminées, plafond — qu'elle avait achetés de l'hôtel d'Avray. Elle n'était pas pour rien la fille du notaire du roi d'Espagne, et ses critiques esthétiques et techniques furent distribués avec la largesse qu'on connait si bien de nos jours chez des clients désenchantés[18].

D'après la baronne, il aurait fallu relever le rez-de-chaussée pour accommoder les boiseries, mais Visconti «ne changea rien à l'architecture extérieure», d'où ces fâcheuses conséquences. Finalement, les honoraires de Visconti, reçus «au bout de 6 semaines et après plusieurs demandes», s'élevèrent à 31 000 francs — ce qui suggère

*207. L'hôtel de Pontalba, plan du rez-de-chaussée.*

un coût total de construction de plus de 600 000 francs, au lieu des 16 000 francs qu'elle attendait. Cette différence de vue semble être la raison qui a poussé Visconti à l'action. Malheureusement nous n'avons pas la version Visconti de cette affaire, ni la décision de Messieurs les Experts, mais la baronne continua à vivre dans son hôtel — hormis six ans de spéculation immobilière à la Nouvelle Orléans — jusqu'à sa mort en 1873, à l'âge de 78 ans.

L'opinion de la baronne concernant l'insouciance de Visconti au sujet de ses dépenses n'est évidemment pas partagée par le sculpteur Derre, qui écrit à l'architecte : « ...Si la note que je vous ai remise porte 27 000 F c'est par erreur, cela provient probablement que je ne puis pas me persuader d'avoir fait tant d'ouvrage pour si peu d'argent. »[19]

Henry-Russell Hitchcock remarque que l'extérieur de l'hôtel Pontalba doit beaucoup aux hôtels particuliers de la première moitié du XVIII[e] siècle, et que pour les intérieurs Visconti a copié Versailles[20]. Il est certain que le rapport cour/corps de logis/jardin est vraiment très classique, et des détails subsistent de cheminées, qui sont annotés, « ...à l'instar de celles de Versailles »[20].

Les projets pour l'élévation du côté cour subsiste, signée par la baronne et par les malheureux Laroque et Poizot. Un rez-de-chaussée[22] en arcade dorique romain est surmonté par un étage en ordre corinthien, ses fenêtres à frontons variés. L'entrée n'est pas célébrée, bien qu'une version plus tardive montre un portique à colonnes.

Les plans[24] sont simples : cuisine et services aux caves, pièces de réception au rez-de-chaussée, quatre appartements particuliers au premier étage, et quinze chambres de domestiques aux combles.

Une indication de la qualité de l'intérieur est donnée par les essais pour la salle à manger[25]. La baronne soutenait qu'elle avait demandé des dessins pour deux pièces seulement, la salle de danse et l'antichambre, mais ces études subsistent avec une note, « c'est celui-ci qui a été choisi par la dame Pontalba » clairement marquée et parafée par Visconti.

Après la mort de la baronne, l'hôtel fut acheté par le baron Edmond de Rothschild. L'architecte Félix Langlais y entreprit alors des transformations radicales, incorporant les peintures de Jean-Baptiste Oudry[26], et d'autres décorations de la splendide maison de Samuel Bernard, au 46 rue du Bac. Acheté après la guerre de 1939-45 par le gouvernement des Etats-Unis, le bâtiment est devenu la résidence de l'ambassadeur. Aujourd'hui, le portail en arc de triomphe — ses décorations si typiques de Visconti et la loge de garde sont tout ce qui reste intact de son œuvre.

## L'hôtel Collot, 23 quai d'Orsay (démoli)

Entre la rue de Bellechasse et la rue de Bourgogne, sur une partie du site de l'ancien hôtel d'Avray, si admiré par la baronne Pontalba, s'élevait l'hôtel Collot, « dont le double perron se développe avec grâce sur le quai d'Orsay »[27]. Il fut bâti pour Jean-Pierre Collot, directeur de la Monnaie qui avait fait construire le tombeau de son ami Ennio Visconti au Père-Lachaise, et pour qui l'architecte avait déjà travaillé dans son appartement à la Monnaie.

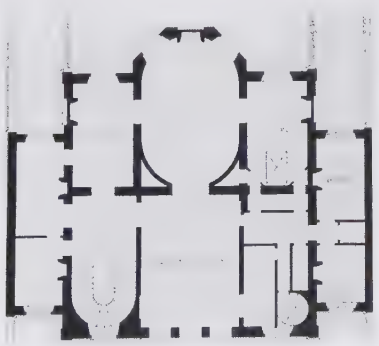
On n'a pas découvert de dessins, mais le contrat subsiste[28]. Le même document fut amendé et servit pour la maison de M. Henry Hottinguer à Maison Blanche. Il décrit un hôtel avec dépendances, composé d'un bâtiment double en profondeur et élevé sur caves, d'un soubassement, d'un rez-de-chaussée avec terrasse, d'un premier étage et d'un attique avec chambres des domestiques dans le comble. Une aile à un seul étage liait les dépendances au fond de la cour.

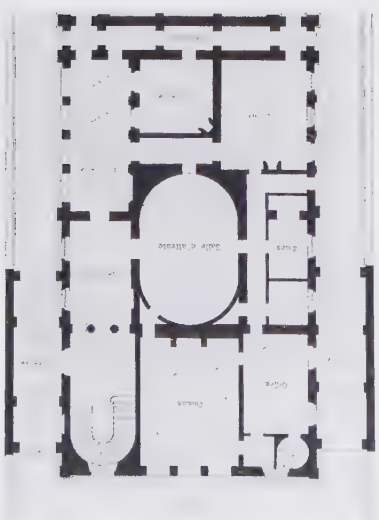
L'entrepreneur Vivenel s'engagea à « un prix à forfait de deux cent trente mille francs comme maximum sauf vérification et réglement s'il y a lieu », et une note ajoute que « sur cette somme... 3 000 francs serait applicable aux glaces de l'hôtel ou à d'autres travaux. » Le contrat est daté le 6 juillet 1840, et, dans un programme assez précis, prévoit que les travaux seraient finis le 1[er] septembre 1841. L'entrepreneur était passible d'une indemnité de 25 francs par jour de délai.

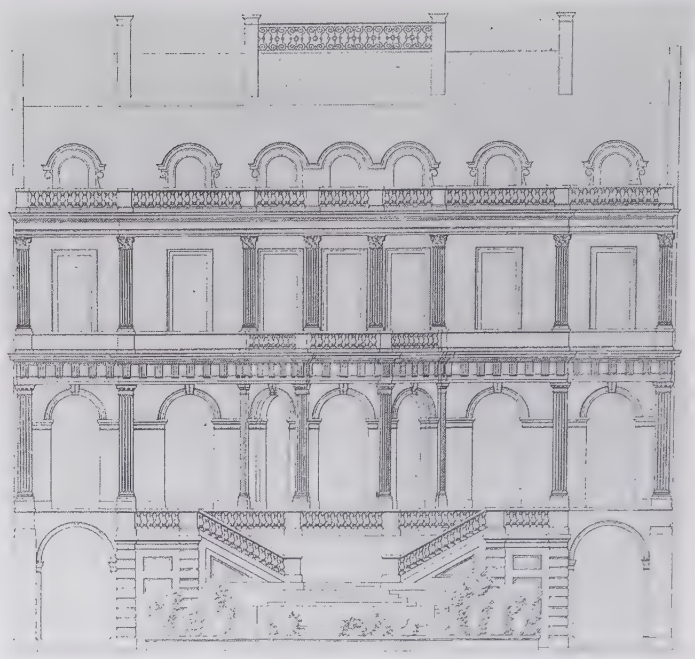
*214. Hôtel de Pontalba, « cheminée à l'instar de celle de Versailles ».*

## LE SCHEMA DES CHAMPS-ELYSEES

Par comparaison avec la succession traditionnelle : cour d'honneur, logis, et jardin privé, qu'on trouve dans l'hôtel Pontalba, un groupe d'œuvres plus récentes adopte une distribution très différente. A ce schéma nouveau appartenaient les hôtels Cibiel, Lauriston, et Greffulhe, qui différaient radicalement du plan traditionnel, et s'organisent tous de la même manière : au lieu d'avoir le jardin caché derrière le corps de logis, on entrait du côté jardin. Une allée cochère faisant le tour du bâtiment, les voitures entraient par un portail et rejoignaient la rue par un deuxième, via une cour des dépendances derrière le bâtiment. Le rez-de-chaussée, surélevé au-dessus d'un soubassement, surmontait ce passage en formant deux passerelles de chaque côté de l'hôtel, et contenait les pièces de réception, qui s'ouvraient sur une terrasse d'où l'on dominait le jardin et la rue.







*216. Hôtel Cibiel, façade sur le jardin.*

◀ *215. Hôtel Cibiel, plan du rez-de-chaussée et du 1er étage.*

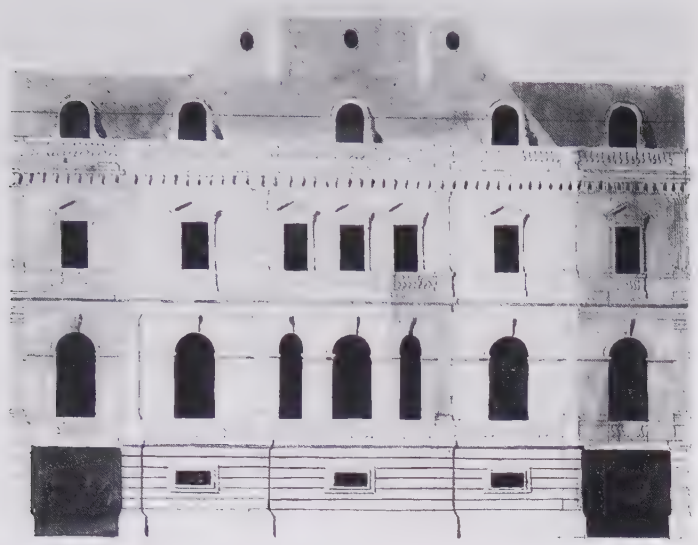
### L'hôtel Cibiel, avenue Gabriel n° 24 (démoli)

Ce bel hôtel, circa 1845, montre toutes les caractéristiques du type. Les plans et une façade ont été publiés par Calliat[29], qui attribue l'œuvre à « Visconti et Barbet de Jouy, Architectes ».

Dans une situation de tout premier choix, avenue Gabriel, entre les avenues Marigny et Matignon, avec vue sur les Champs-Elysées, l'hôtel occupait un long terrain qui mesurait 22,45 m de large et 112,05 m de long, selon le plan du cadastre de 1850. Le jardin long de 28 m, débouchant dans l'avenue Gabriel, est encadré par les voies d'accès et de sortie des voitures. L'accès longeait une belle orangerie, qui formait l'angle sud-ouest du bâtiment, vers un passage couvert où se trouve l'entrée principale. D'ici on pénétrait dans une grande salle d'attente ovale, au centre du bâtiment, ou bien on montait par le grand escalier au rez-de-chaussée. On passait au « parloir », ou par un « antisalon », au grand salon ovale s'ouvrant sur la terrasse surélevée. De l'autre côté du grand salon, une chambre de parade faisant pendant à « l'antisalon » dans un plan où tout est symétrique et axial.

La façade sur jardin est majestueuse : un double perron monte du jardin à la terrasse, le rez-de-chaussée formant une arcade toscane. Plus haut, le premier étage est articulé par des pilastres corinthiens et tout se termine par une vive ondulation de lucarnes arrondies, flanquées de consoles et voilées d'une balustrade. Derrière le bâtiment

principal, une première cour par laquelle les voitures continuaient leur trajet vers la sortie. On longeait un passage qui traversait le bâtiment de dépendances et menait à une seconde cour de service et aux écuries.



*217. Hôtel Lauriston, façade du côté des Champs-Elysées.*

### L'hôtel Lauriston, avenue des Champs-Elysées, n° 87 (démoli)

Cet hôtel, bâti pour le général marquis de Lauriston, et l'un des plus grands hôtels particuliers de Visconti, a été démoli en 1860[30]. Il est difficile d'établir la date exacte de sa construction, mais on sait par un état des honoraires qu'une somme de 195 749,69 francs a été réglée au cours des années 1840-41[31]. Cependant un relevé des mémoires, non-daté, montre un total réglé de 548 769,19 francs, et des honoraires à 5 % de 27 438,40 francs dont la note fut remise le 20 mars 1848[32].

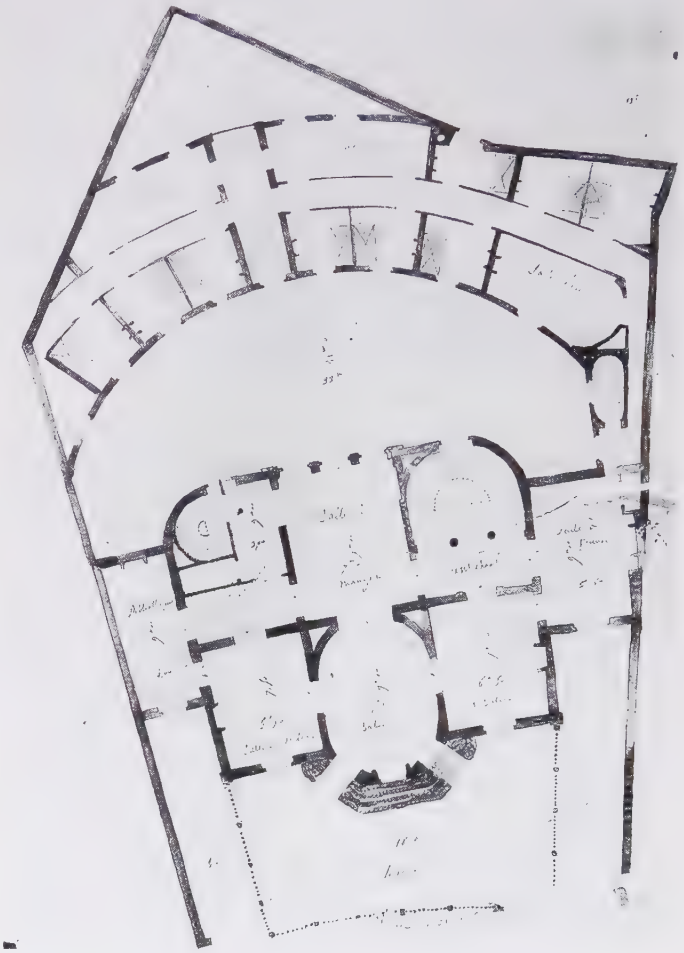
Bien que plus sobre de caractère que l'hôtel Cibiel, les deux bâtiments se ressemblent dans les grandes lignes. Vers l'avenue des Champs-Elysées, une vaste terrasse s'élève sur un soubassement massivement rustiqué. De chaque côté, la route d'accès et de sortie des voitures passait sous l'hôtel, et traversait une cour des dépendances située derrière le bâtiment principal.

Au-dessus des passages de voitures, le rez-de-chaussée s'ouvrait sur la terrasse, avec le corps central saillant à trois pans selon la tradition du XVIII[e] siècle. Le premier étage, aux fenêtres à fronton, était surmonté d'une corniche et d'une belle balustrade. Le tempo se ralentissait au toit avec cinq lucarnes arrondies, très espacées, et trois petits œils de bœuf juste en dessous du faîtage.

C'est une belle composition, bien qu'un peu sobre et massive. De l'autre côté, la façade présente un aspect semblable, mais plus sévère.

### Hôtel, rue de Ponthieu

Les plans du soubassement et du rez-de-chaussée subsistent pour un troisième projet dans le quartier Champs-Elysées, dont la distribution ressemble aussi à celle des hôtels Cibiel et Lauriston. Le terrain était situé entre les deux , d'après une note indiquant la direction de la rue de Ponthieu, continuation de l'avenue Gabriel. On retrouve l'entrée du côté jardin, la route des voitures autour du bâtiment, et l'étage noble en rez-de-chaussée surélevé. Jusqu'ici, ni le client ni la date n'ont été établis.



*219. Hôtel non identifié rue de Ponthieu.*

### L'hôtel de la Tour du Pin, rue Barbet-de-Jouy n° 25 (ancien n° 17)

C'est le mieux préservé des hôtels particuliers de Visconti. Le bâtiment — actuellement l'ambassade de Tunisie — fut construit pour le comte de La Tour du Pin. Le contrat[33], adapté de celui de l'hôtel Lauriston, et daté 1844, montre un prix à forfait de 161 500 francs, et après des travaux supplémentaires, le réglement final montait à 196 683,39 francs[34].

*225. Hôtel de la Tour du Pin, détail de la façade sur le jardin.*

Malgré la satisfaction évidente de ses clients, ses honoraires de 9 848 F, dont la note fut remise le 19 mars 1847[35], semblent avoir posé des problèmes. Le 26 septembre 1849, M. Potier, fondé de pouvoir du comte, écrit d'Isigny (Calvados), «...où je suis depuis quinze jours à tourmenter les fermiers de Mr. De Latour Dupin afin de recevoir le plus possible d'argent pour faire face aux promesses faites tant par moi que par Mr. De Latour Dupin (sic)...»[36]. Ces espoirs n'étant pas réalisés, Joséphine de la Tour du Pin elle-même écrit peu après, «... Vous ne pouvez imaginer (ou plutôt vous le savez comme nous) combien il est difficile de faire rentrer les moindres sommes par ces tems (sic) de misères publiques...» , et continue, en parlant de la mort récente de Mme Visconti, «... si vos occupations vous laissent quelques moments disponibles, nous serions bien heureux de vous voir ici où vous trouverez quelques distractions à la chasse, et une sincère sympathie à vos peines». Un post scriptum évoque des changements contemporains, «Le chemin de fer qui vient jusqu'à Fontainebleau rend le trajet d'autant plus facile que nous vous enverrions chercher à Nemours.»[37]. Le compte a été finalement soldé le 10 août 1850.

Comme le contrat, le schéma ressemble à celui de l'hôtel Lauriston, bien que cette fois le jardin surélevé soit du côté de la cour des dépendances, abrité de la rue. Deux portails sur la rue Barbet-de-Jouy, l'un à chaque extrémité du terrain, permettent la circulation des voitures autour du soubassement. Ce podium suit l'alignement de la rue, mais forme aussi une terrasse derrière laquelle se dressent les deux étages et l'attique du corps de logis, solution qui apporte une agréable complexité à la rue tout en maintenant sa régularité.

Des neuf travées de pierre de taille du côté de la rue, les trois centrales sont légèrement en saillie, réfléchissant les trois pans du grand salon de l'autre côté de ce plan axial. Partout des fenêtres légèrement cintrées, sauf au centre de l'étage noble, où les baies sont en arc plein-cintre. Pilastres toscans au premier étage et composites au deuxième, denticules fins, clés en volute ou sculptées en masques; les deux façades sont couronnées par une jolie balustrade et les lucarnes des combles. Le style est plutôt sobre, précis et linéaire, si différent du décor surchargé des années suivantes.

A l'intérieur, l'escalier original a été remplacé, mais on arrive toujours à l'extremité d'un étage noble, qui présente les caractéristiques des trois autres hôtels de Visconti aux Champs-Elysées. Une suite de pièces en enfilade donne sur la rue : vers le jardin un grand salon octogonal domine; sa grande cheminée en marbre blanc, ornementée de bronze est surmontée par une fenêtre qui se transformait en miroir le soir — très à la mode à l'époque[38]. Partout des planchers en point de Hongrie, et des putti en bas-relief s'amusent tout au long d'une superbe frise concave qui parcourt les pièces de réception. Cependant, ce ne sont pas les détails qui frappent, mais la clarté et la flexibilité de l'ensemble, et surtout sa qualité spatiale. Des œuvres qui subsistent, c'est l'hôtel qui évoque mieux qu'aucun autre l'architecture domestique de Louis Visconti.

*Hôtel de la Tour du Pin, intérieur des salons.*

*221. Hôtel Hamoir à Valenciennes, coupe sur les salons et la marquise.*

## L'hôtel Hamoir, rue de Mons n° 40, Valenciennes

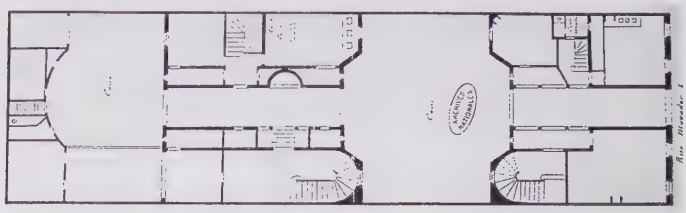
A la même époque Visconti construisit un hôtel pour M. Edouard Hamoir, à Valenciennes, à un prix de 400 000 francs. Le bâtiment, entre cour et jardin, existe toujours, transformé en lycée, et malgré des modifications radicales au deuxième étage, il reste essentiellement en accord avec les plans et la coupe qui se trouvent dans le fonds du Périer.

La maison se compose d'un rez-de-chaussée surélevé, constant chez Visconti comme chez tous ses contemporains, au-dessus d'un soubassement qui contient la cuisine et les caves, un premier étage et un comble. Ce dernier était caché par une balustrade, qui a disparu, tout comme les persiennes, victimes des modifications qui ont suivi la guerre de 1939-45. Une cour d'honneur, flanquée de dépendances mène à l'entrée abritée par une marquise sur deux minces colonnes de fer. Du vestibule on passe par l'antichambre, au fond de laquelle se trouve, au centre du plan, un grand salon en octogone qui donne sur le jardin.

Deux escaliers, menant au domaine privé, sont assez discrètement situés de chaque côté de l'antichambre. Le grand escalier s'arrête aux appartements particuliers du premier étage, et l'escalier de service continue vers les combles. Le centre du bâtiment était éclairé, du toit jusqu'au rez-de-chaussée par une lanterne (voir la coupe).

Le bâtiment a gardé d'intéressants exemples de finitions et d'installations qui, d'après des devis retrouvés dans le fonds du Périer de Larsan, faisaient partie du vocabulaire architectural de Visconti. Le chauffage central — première installation à Valenciennes — a été remplacé, mais les corniches et les portes des pièces principales ont conservé leurs bas-reliefs; au grand salon, la baie centrale surmonte une grande cheminée en marbre, comme à l'hôtel de La Tour du Pin. La serrurerie est toujours en très bon état, comme le parquet de chêne à points de Hongrie, et caché sous l'isolation acoustique du XX^e^ siècle se trouve un beau plafond avec des scènes allégoriques.

Le seul bordereau de mémoires, non-daté, qui existe dans les archives mentionne les noms familiers de Donat Peduzzi, qui a fait la fumisterie, et de Le Turc, à qui l'on doit la belle serrurerie[39].



*227. Hôtel Rigaud, plan cadastral.*

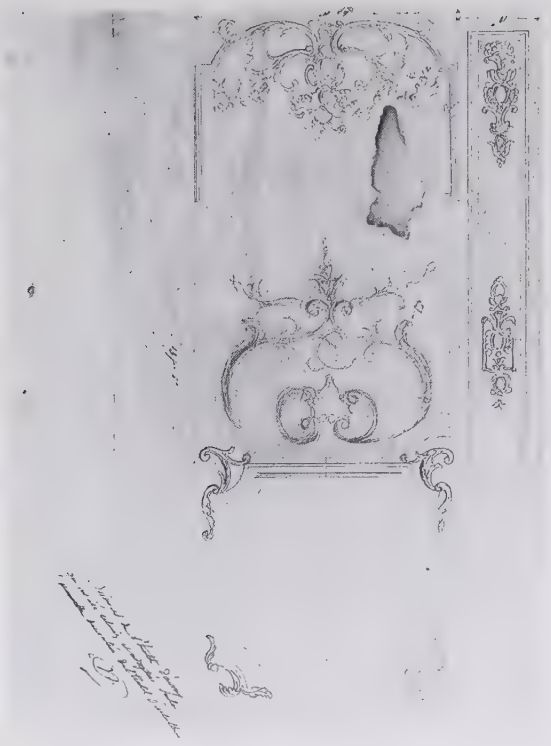
## L'hôtel Rigaud, rue Mogador (ancien n° 8) (démoli)

Sur un terrain qui fait actuellement partie des Galeries Lafayette, cet hôtel fut construit en 1845 pour un certain M. Rigaud, pour qui Visconti avait déjà travaillé rue de Mesnard en 1829, et au château de Coubert de 1836 à 1846. La distribution extérieure, bien adaptée à l'exploitation d'un terrain profond, appartient à un type commun à Paris depuis le XVIII^e^ siècle mais rare chez Visconti.

Sur la rue Mogador s'élevait un bâtiment composé d'un rez-de-chaussée, d'un entresol, et de quatre étages, le dernier en mansarde pour dix chambres de domestiques, «dont trois avec cheminées»[40]. A chaque étage, de l'entresol au troisième, se trouvait un appartement complet (chacun avec antichambre, salle à manger, cuisine, salon, deux chambres à coucher, et un cabinet d'aisance).

Murs extérieurs en pierre de taille, croisées en chêne, toiture en ardoise d'Angers, faîtage en plomb. Au passage de l'entrée les murs, corniches et soffites sont en faux-marbre, le vestibule et le grand escalier en carreaux de marbre rose et noir. Dans les quatre appartements, des parquets en chêne, sculpture en carton-pâte, chambranles des cheminées en marbre.

Par un grand passage de porte-cochère, «pavé en bois sur béton, Système Delisle», on entrait dans une première cour, face à l'hôtel à cinq étages qui occupait le fond de la cour. L'accès des véhiculaires à la cour des dépendances divisait le rez-de-chaussée en deux. Cuisine, office,



*213. Boiserie de l'hôtel d'Avray réutilisée à l'hôtel Pontalba.*

lavoir, garde-manger, et escalier de service à droite : à gauche le grand escalier, vestibule, une remise pour deux voitures, et une sellerie. Au premier étage, antichambre, salle à manger, grand et petit salons, boudoir et office. Au deuxième, une grande galerie dans toute la longueur du bâtiment, grande chambre à coucher à deux lits, petit salon, grand cabinet de toilette formant salle de bains, une bibliothèque, cabinet de travail, et une petite chambre à coucher. Deux appartements au troisième étage, chacun avec antichambre, salle à manger, salon, deux chambres à coucher, bibliothèque, un cabinet de toilette et deux cabinets d'aisance. Au quatrième étage, sous la pointe du comble, la vie était plus simple dans les huit chambres de domestiques.

Des plans de chaque étage, une coupe et une façade subsistent dans le fonds du Périer de Larsan, aussi bien que les devis descriptifs[41].

NOTES

1. On ne connaît pour cet établissement, qui comportait deux collèges, que le prix de la construction, qui montait à 151 879,00 francs, d'après un mémoire d'honoraires. Fonds du Périer de Larsan, M15.001.
2. Adolphe Lance, *Dictionnaire des architectes français,* Paris, 1872, vol. 2, pp. 332-345.
3. Fonds du Périer de Larsan, M4.1-5.
4. Henry-Russell Hitchcock, *Architecture : Nineteenth and Twentieth Centuries,* The Pelican History of Art, 1990, p. 164.
   Le château est aussi gravé dans Normand fils, *Paris moderne,* t. III, pl. 65-68.
5. Normand, *op. cit.,* t. I, pp. 53-56.
6. Gouvion St-Cyr avait séjourné à Rome en 1784 où il avait appris le dessin et la peinture; il était donc fort instruit en matière d'art.
7. Fonds du Périer de Larsan, MI.017.
8. Le Café Turc se trouvait boulevard du Temple, n° 29.
9. Fonds du Périer de Larsan, M2.001.
10. Fonds du Périer de Larsan, M2.002.
11. Fonds du Périer de Larsan, M2.003.
12. J. Ch. Krafft et Fr. Thiollet, *Choix de maisons, édifices et monuments publics de Paris et de ses environs,* Paris, 1838, nouv. éd. 1849, pl. 3-5.
13. Fr. Thiollet et H. Roux, *Nouveau recueil de menuiserie et de décorations intérieures et extérieures, etc.,* Paris, 1837.
14. Album de sept dessins à la plume aquarellés — plans, coupes, et élévations — signé Visconti, daté 1823. B.N. Estampes, coll. Smith-le Soueff 13837.
15. Les voisins avaient d'autre chose en commun. M. de Pontalba était l'ancien aide-de-camp au maréchal Ney, prince de la Moskova, et c'est pendant cette bataille que fut mortellement blessé le prince de Bagration, général russe.
16. Titre du roman de Madame Claude de Leusse, basé sur la vie de la baronne, Paris, 1988.
17. Article non-publié de Mme Christine Vella.
18. Fonds du Périer de Larsan, M9.013.
19. Fonds du Périer de Larsan, M9.014.
20. Hitchcock, *op. cit.,* p. 102.
21. Dessins, crayon et lavis, annotés et signés, fonds du Périer de Larsan, M9. d 39 et 40.
22. Dessin et crayon, plume et lavis sur calque, fonds du Périer de Larsan, IX 18.
23. Plusieurs variantes existent, fonds du Périer de Larsan, IX 3-5 et 14.
24. Fonds du Périer de Larsan, IX 1-17.
25. Etudes de décoration de la salle à manger, crayon et lavis, fonds du Périer de Larsan, IX 28-34.
26. Bruno Pons, « L'hôtel de Samuel Bernard », *in* Catalogue *La rue du Bac,* Paris, 1990, pp. 126-153.
27. Michaud, *Biographie Universelle,* 2e édition, Paris 1854, vol. XLIII, p. 636, 1re col.
28. Fonds du Périer de Larsan, M5.002.
29. V. Calliat, *Parallèle des maisons de Paris,* Paris, 1850, t. I, pl. 81 et 82.
30. J.-P. Babelon, « L.T.J. Visconti et le Louvre », dans *Il se rendit en Italie,* études offertes à André Chastel, CNRS, 1987, p. 625.
31. Fonds du Périer de Larsan, M7.002.
32. Fonds du Périer de Larsan, M7.001.
33. Fonds du Périer de Larsan, M6.001.
34. Fonds du Périer de Larsan, M6.012.
35. Mémoire daté 1848, annoté et signé, fonds du Périer de Larsan, M6.09.
36. Fonds du Périer de Larsan, M6.003.
37. Fonds du Périer de Larsan, M6.006.
38. Urbain Vitry, *Le propriétaire architecte, IIe partie, Traité d'architecture et de construction,* Paris, 1827.
39. Fonds du Périer de Larsan, M10.001.
40. Devis descriptif, p. 1. Fonds du Périer de Larsan, M11.001.
41. Fonds du Périer de Larsan, M11.001 (immeuble), et 002 (hôtel).

# Un Petit Palais Napolitain

«Un petit palais napolitain...» C'est ainsi que Larousse[1] décrit la maison que Visconti se fit construire dans la rue Fortin. Michaud[2] lui aussi parlait avec enthousiasme du bâtiment qui rappelait

> «... par le style les plus charmantes demeures des environs de Naples ou de Fiesole. Cette demeure princière fut le théâtre de plus d'une fête délicieuse présidée par Madame Visconti jusqu'en 1849, où le choléra l'enlèvera prématurément à sa famille et au monde.»

Félix Pigeory en fait également une référence élogieuse dans son *Monuments de Paris*[3], mais c'est dans *L'Artiste* de 1842[4] que l'on trouve cette description plus détaillée, plus évocatrice — et tout aussi enthousiaste :

> «Dans le monde des artistes tout aussi bien que dans le monde fashionable, on s'occupe beaucoup depuis quelque temps de la délicieuse maison que vient de faire construire le laborieux et habile architecte à qui nous devons la Fontaine Richelieu, le Monument de Molière, et qui a été chargé d'élever le tombeau de Napoléon, Monsieur Visconti enfin.
> «Cette demeure, modèle d'élégance, de solidité, de confortable, est située dans une de ces rues nouvelles qui n'ont pas encore l'honneur de figurer sur l'un des plans de la capitale. Récemment percée sur les terrains qui entouraient la Folie-Beaujon, elle se nomme la rue Fortin. La maison de Monsieur Visconti s'élève au fond d'une avenue plantée d'arbres, d'arbustes, de fleurs odoriférantes; aussi elle est à l'abri de ces bruits extérieurs, de ces mouvements du dehors qui viennent si cruellement, même dans les plus beaux quartiers de Paris, arracher l'artiste au travail et à la méditation.
> «De vastes pièces s'ouvrent au rez-de-chaussée, salons élégants, aérés, inondés de lumière quand on le veut. Plus haut sont les appartements particuliers : une vaste terrasse pour respirer l'air du soir; une galerie contenant une foule d'objets d'art du plus grand intérêt, objets rangés avec autant de soin que d'attentions, les uns acquis à prix d'or, les autres témoignage d'amitié, d'admiration, de dévouement. Parmi les dépendances, on cite une salle de bains entièrement revêtue de carrés de lave sur lesquels sont fixés une foule de sujets dont le temps et l'humidité ne sauraient altérer les brillantes couleurs.
> «Il y a, certes, dans la capitale, des maisons plus importantes que celle de Monsieur Visconti; elles sont en grand nombre, nous nous empressons de le dire. Nous ajouterons même qu'elle n'a point la prétention de rivaliser avec ces masses de pierre surchargées de statues, de sculptures, qui s'appellent hôtels ou palais. Mais c'est un modèle de goût qui assure à son heureux propriétaire tout le confortable dont on cherche avec tant d'empressement aujourd'hui à entourer son existence. Monsieur Visconti est peut-être l'architecte qui par le temps qui court, a le mieux compris la demeure de l'artiste, de l'amateur éclairé. Sa maison servira de modèle, nous en sommes certains.»

Après la mort de sa femme, Sophie, Visconti vendit la maison «à un grand seigneur russe»[5], et prit un appartement dans la rue du Cirque. Les dessins de la maison de la rue Fortin ne semblent pas avoir été publiés, et il y a longtemps qu'elle a été démolie. En 1989, cependant, un descendant de Visconti, le comte Hervé du Périer de Larsan, a découvert un grand nombre de documents, y compris quelques dessins, concernant la maison. Bien que ces dessins ne montrent que l'essentiel, et ne soient pas destinés à la présentation, ils sont complétés par des devis et bien d'autres documents, ce qui nous donne une image non seulement du bâtiment, mais aussi du mobilier, du décor, et du jardin, ainsi que les coûts et les noms des différents entrepreneurs engagés dans la construction.

## Le terrain

Le 15 juillet 1839, Visconti effectua un premier versement de 10 000,00 francs pour l'achat d'un emplacement de 433 toises dans la rue des Ecuries d'Artois, au faubourg du Roule[6]. Le terrain, dont le prix total s'élevait à 73 296,00 francs, appartenait à un certain Fortin, promoteur, qui a donné son nom à la rue. Le plan du cadastre daté d'avril 1843 donne une superficie totale de 1 663,90 mètres carrés, et note plusieurs additions pour agrandir le jardin, modifier l'entrée, et construire le bâtiment du concierge et deux autres pavillons[7].

*232. Hôtel Visconti, rue Fortin, coupe.*

## La distribution

Situé un peu en retrait de la rue, le bâtiment principal et celui du concierge formaient un «mur habité» qui délimitait trois espaces extérieurs. D'un côté se trouvait une terrasse, dont l'escalier menait à un jardin d'environ 28 mètres de long, bordant la maison sur toute son étendue. L'autre côté du bâtiment donnait sur un étroit jardin triangulaire, séparé de la cour d'entrée par une petite aile en saillie.

L'avenue d'accès se trouvait en bordure du terrain et séparait le bâtiment principal des dépendances. L'entrée du «côté noble» était ainsi à une extrémité du corps de logis, offrant le maximum de longueur aux enfilades des pièces dès l'entrée dans la maison. Plus important encore, la pénétration du plan était contrôlée, restreignant l'accès aux pièces selon une hiérarchie établie. On trouve le même genre de distribution dans le plan de l'hôtel Cibiel, et quelques autres.

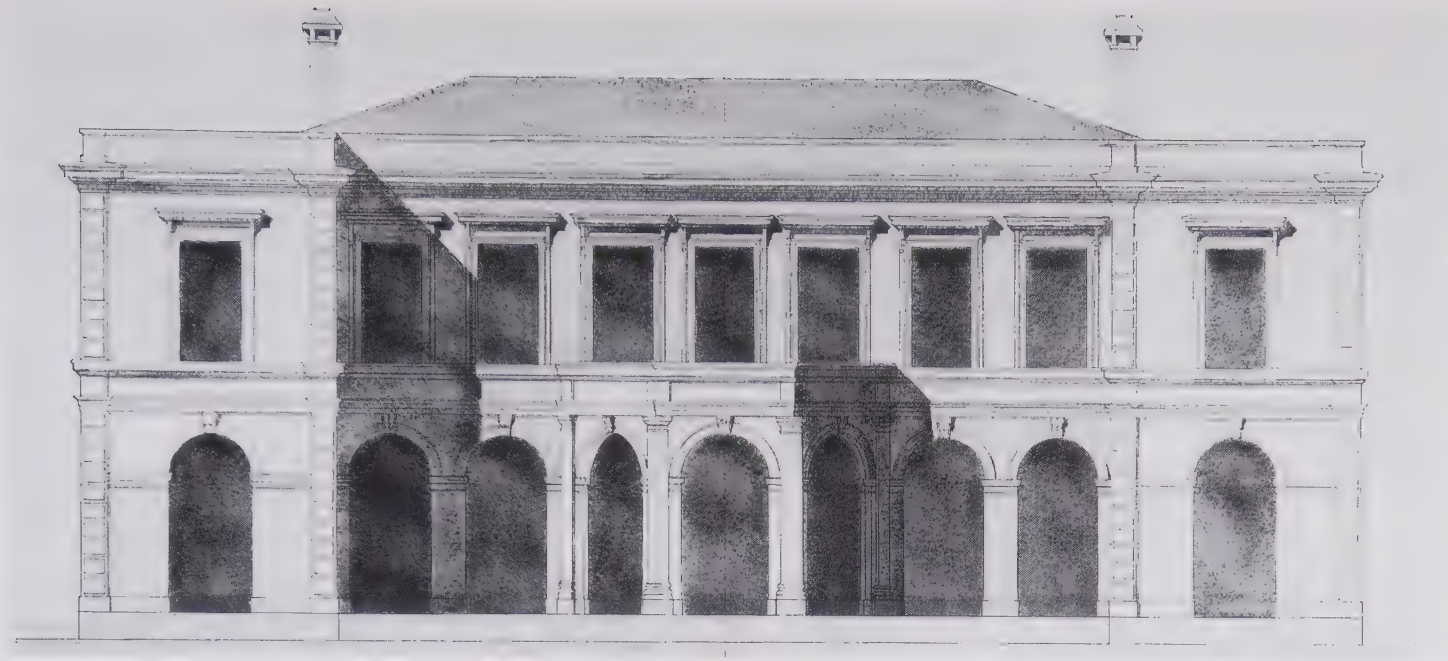
La distribution intérieure est intéressante par la façon dont elle reflète un mode de vie, plutôt que pour ses qualités innovatrices : elle reste en effet très semblable à certains plans du XVIII[e] siècle. Bien que les dessins du fonds du Périer diffèrent quelque peu du plan de cadastre de 1843, la distribution reste essentiellement la même.

La maison consistait de deux étages bâtis sur un sous-sol voûté, où se trouvaient la cuisine et les caves. Le rez-de-chaussée était légèrement surélevé pour éclairer le sous-sol. Un refend longitudinal le divisait en deux. Le domaine «public», comprenant les salles de réception — antichambre, petit salon, grand salon, salle de billard, et galerie —, formait une suite de pièces en enfilade qui s'ouvraient sur le jardin principal. De l'autre côté du refend, donnant sur le petit jardin, se trouvaient le grand escalier, un salon, la salle à manger, et une chambre de parade avec un cabinet attenant.

Cette division en longueur du plan supprime la nécessité d'organiser les deux côtés selon un système axial, ce qui leur donne une certaine indépendance de forme aussi bien que de fonction. Dans la maison de la rue Fortin la division entre le côté des visiteurs et celui de la famille est soulignée, plus que dans d'autres plans de Visconti, par l'absence de communication directe entre le grand salon et la salle à manger. Seuls les membres de la famille ou les collègues professionnels les plus proches étaient invités à diner. Lors des autres réceptions, les invités circulaient, dansaient peut-être, et un buffet était servi. A en juger par les comptes domestiques qui existent, il semblerait bien que les invités n'aient pas été déçus[8].

Les jours de réception, on arrivait sous le porche couvert, et on entrait dans le vestibule. Puis les invités passaient dans l'antichambre, où ils étaient reçus par leurs hôtes, et se rendaient ensuite au petit salon. De là, l'enfilade des pièces menait au grand salon ovale, puis à la salle de billard, la série se terminant par la galerie des collections. Une variante permettait de passer du petit salon dans un autre salon, qui occupait une position stratégique, car il était relié au vestibule ainsi qu'à la salle à manger. Les invités circulaient alors en «sens unique», ce qui leur permettait à la fin de leur visite de partir sans gêner l'arrivée des nouveaux venus. De ce salon on pouvait aussi voir les entrées et les sorties.

Du vestibule, croisement des routes extérieures et intérieures, un grand escalier menait au premier étage. De là, les appartements particuliers surplombaient le jardin principal. En face de l'escalier se trouvait la chambre de Monsieur, reliée par un petit salon à la chambre de Madame. Ensuite, les chambres de leur fille Mathilde et de son frère, Léon. De l'autre côté de la galerie centrale, la lingerie, et les chambres de l'institutrice et la femme de chambre. Au fond du couloir, l'escalier de service, avec un entresol. Le corridor et le vestibule sont éclairés par des lanternes ouvertes dans le toit en fausse terrasse caché par une balustrade. Les chambres de Monsieur et de Madame avaient leur cabinet de toilette privé, tandis que les enfants en partageaient un. Un bureau était contigu à la chambre de Monsieur, et un oratoire à la chambre de Madame. Cette dernière grande pièce, se trouvant au-dessus du grand salon ovale, s'ouvrait sur le jardin par un balcon en demi-cercle.



*229. Hôtel Visconti essai de restitution de la façade sur jardin par Ch. MacCallum.*

## Les façades

D'après l'unique coupe qui subiste et les dessins plus complets du bâtiment du concierge, on a pu reconstituer l'apparence extérieure de la façade qui donnait sur le jardin principal.

Les ouvertures du rez-de-chaussée étaient en plein cintre, avec des clés en volute, comme à l'hôtel Cibiel. Au premier étage, les fenêtres avaient des larmiers supportés par des consoles. Les chaînages d'angle étaient traités en bossage en table, comme à l'hôtel que Visconti avait dessiné pour Edouard Hamoir à Valenciennes. La corniche était surmontée par un parapet qui cachait le toit en pente douce couvert de zinc. L'ensemble était d'une élégance raffinée, restreinte, et classique.

## Le décor

En octobre 1853, quelques semaines avant la mort de Visconti, le secrétaire honoraire du Royal Institute of British Architects lui a rendu visite dans son appartement rue du Cirque. Voici son commentaire :

> «... ses pièces de réception montraient un raffinement et une élégance supérieurs à toute autre résidence privée à Paris. Les meubles étaient superbes et de grands chiffonniers d'ébène noir à panneaux vitrés contenaient des émaux exquis de taille variée, plats et vases de Raphaël et de Lucca Della Robbia...; il y avait de beaux bronzes, et des tableaux de premier choix : on avait vraiment l'impression de respirer une atmosphère artistique qui montrait le goût parfait de mon hôte... pour tous les arts.»

Il est fort probable que beaucoup des meubles dans l'appartement de la rue du Cirque venaient de la rue Fortin, et le talent de décorateur de Visconti était reconnu, même par ses critiques.

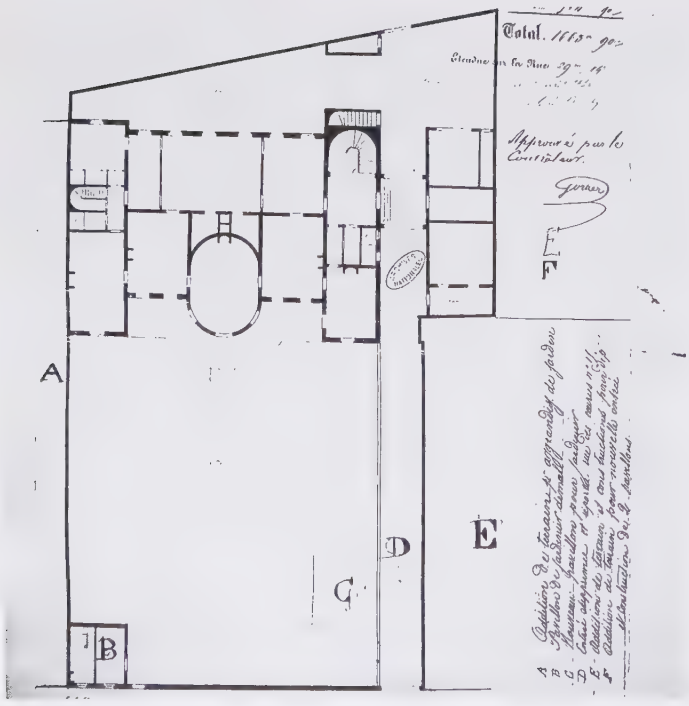
Le fonds du Périer de Larsan contient une série de devis de tapissiers, qui décrivent les meubles et le décor du «petit palais». Comme on peut s'y attendre, la maison était décorée avec un goût très sûr, et entretenue avec soin. Les salles de réception formaient une suite dont le décor s'harmonisait et où prédominaient le rouge et le blanc. Les rideaux étaient en toile de Perse rouge et blanc, la plupart des chaises en palissandre couvertes de damas des Indes cramoisi, ou, dans la salle de billard, en bleu. Dans la galerie des collections, la richesse du décor s'intensifiait, avec des boiseries dorées et du velours cramoisi. Les planchers étaient en parquet de chêne en point de Hongrie. La salle à manger avait des rideaux en gourgourand de coton rouge, et un beau tapis de Smyrne[9]. Au-dessus des murs relevés de dorures, d'énormes lustres en bronze se multipliaient dans des glaces splendides — plus élégants sans doute que les becs du gaz qui fut installé en 1842. Les quatre plafonds peints en ciel (400 francs) par le peintre-paysagiste Joannis, qui travaillait sous les ordres de Vauchelet, avaient des figures (500 francs) peintes par Vauchelet lui-même[10]. Chaque pièce avait sa cheminée en marbre, Griotte d'Italie, Rouge Royal, ou Vert de Mer.

## Le jardin

Aucun plan du jardin n'a été retrouvé, mais des comptes de jardiniers existent toujours[11]. Durant l'automne de 1839, peu de temps après le premier paiement effectué par Visconti pour l'achat du terrain, on commença à préparer le jardin, travail important qui continuera jusqu'au printemps de 1840.

Un certain M. Nicolas, entrepreneur de jardin, avait fait apporter des arbres et des arbustes des pépinières du roi à Trianon. En tout, on planta quarante arbres de hautes tiges, dont treize peupliers — sans doute pour border l'avenue dont parlait *L'Artiste* — douze sycomores, un platane, deux tilleuls, des sorbiers des oiseaux, un cerisier à doubles fleurs, et plusieurs acacias. Plus de deux cents arbustes et touffes où prédominaient les lilas et des rosiers du Bengale, ainsi que maintes variétés de lauriers, des deutzias, une spirée, des pistachiers et des chèvrefeuilles. Enfin, les arbres fruitiers, parmi lesquels des cognassiers de Portugal, des poiriers, deux pêchers formés, et des vignes chasselas et musqua (sic).

En tout, les jardiniers de M. Nicolas travaillèrent pendant 24 jours, à 3 francs 25 la journée. Le mémoire des ouvrages de jardinage et de fournitures montre un total de 282,55, qui fut «arrêté à la somme de 250 francs» — réduction très normale à cette époque — en juillet 1840.




*Hôtel Visconti, plan cadastral.*

En 1840, les services de M. Nicolas furent remplacés par ceux d'un M. Martin, qui continua à s'occuper du jardin au moins jusqu'en octobre 1848, date de son dernier compte retrouvé dans le fonds du Périer, à raison de trois francs par jour, somme constante durant toute cette période.

On y ajouta encore de grands arbres — un cèdre du Liban, un gingko, un tulipier de Virginie, un frêne et un saule pleureur; des glycines et des clématites, et, dans le verger, un abricotier et des pêchers nains en espalier. Aux innombrables rosiers de Bengale viennent s'ajouter plusieurs plants d'Aimée Vibert, encore si populaire de nos jours, tout comme la plupart des autres variétés de ce magnifique jardin.

Les Visconti continuèrent à l'enrichir au cours de leurs années à la rue Fortin. En 1844 apparait une grande serre, pour laquelle un M. Graffin, menuisier-treillageur, a fourni une quantité considérable de treillage au cours de 1844 et 1845. On coupait le gazon à la faucille tous les quinze jours. En hiver on couvrait de bottes de paille les plantes vulnérables à la gelée, et les rhododendrons et azalées étaient dorlotés par un paillis de tourbe.

Dans le projet préliminaire pour la maison de Mlle Mars, le jardin montrait une géométrie très formelle[12]. Cette exception mise à part, tous les jardins conçus par Visconti, même pour ses maisons néo-classiques, étaient d'un caractère moins formel, plus romantique, avec une pelouse centrale entourée d'allées sinueuses, et des plates-bandes irrégulières de fleurs et d'arbustes. D'après les détails retrouvés dans le fonds du Périer de Larsan, le jardin de la rue Fortin ressemblait probablement aux autres.

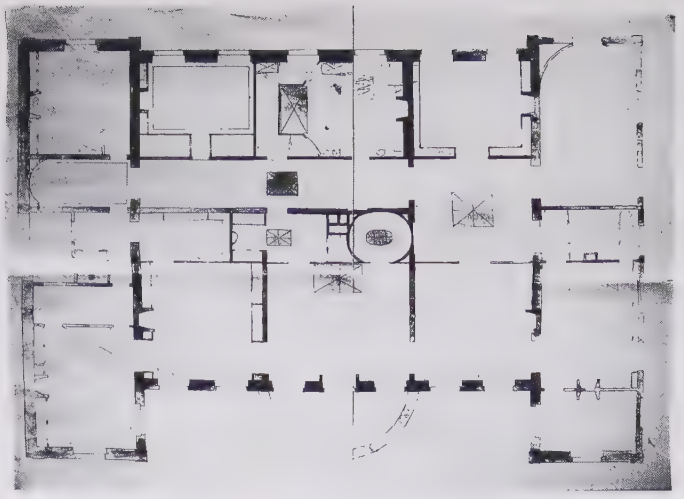
## Coûts, devis, entrepreneurs

Visconti résume ainsi les coûts du projet :

| | | |
|---|---|---|
| Terrain | 73.296 | |
| Notaire et frais | 9 321 | 78 617 |
| Construction | 176 526 | 176 526 |
| Glaces | 7 979 | 7 979 |
| | | 263 122 |
| Petits mémoires | | 6 878 |
| | | 270 000 |

Visconti gardait aussi un livre de comptes[13] où sont notées les dépenses principales faites pour la construction et la décoration de la maison et des ses dépendances depuis l'acquisition du terrain en 1839 jusqu'en 1850, quand il vendit la maison. Il est intéressant de noter que plusieurs entrepreneurs travaillaient déjà pour Visconti et poursuivirent leur association pendant toute sa carrière. Salles (maçonnerie), Donat Peduzzi (poêlerie et fumisterie), et Leturc (serrurerie) pour en citer quelques-uns.

*230. Hôtel Visconti, plan du rez-de-chaussée.*



*231. Hôtel Visconti, plan du 1er étage.*

Les coûts des entrepreneurs étaient minutieusement examinés et annotés par le fidèle vérificateur de Visconti, Eugène Verrier. Dans le règlement final, les sommes réclamées par les entrepreneurs étaient le plus souvent réduites, parfois d'une façon considérable. Dans le compte de l'entrepreneur Chaumonet pour travaux de peinture par exemple, la somme réclamée de 16 368,98 francs fut d'abord réduite à 12 300,00 francs, puis finalement réglée à 9 840,00 francs, après un rabais de 2 460,00 francs. Peut-être avait-elle été surévaluée au départ pour parer à une telle éventualité. (La méthode de contrôle des dépenses des architectes fut décrite plus tard, et vigoureusement défendue par Visconti dans un document concernant l'achèvement du Nouveau Louvre alors qu'on favorisait le système employé par les ingénieurs[14]).

## Epilogue

Malgré la certitude de *L'Artiste* que la maison de Visconti « servira de modèle », après la vente de 3 rue Fortin qui suivit la mort de Mme Visconti durant l'épidémie de choléra de 1849, on n'en entend plus parler[15], hormis quelques références élogieuses dans des biographies architecturales. Bientôt, comme la plupart de l'œuvre domestique de Visconti, elle devait disparaître dans les changements qui balayaient Paris,

Contrastant le rôle de Visconti et celui de Lefuel dans la construction du Louvre, Jean-Pierre Babelon parle de « deux pensées, deux styles, deux époques », et remarque combien la contribution de l'Italien « appartenait par excellence à la première moitié du XIXe siècle »[16]. C'est à ce monde aussi, avec sa formalité néo-classique, ses lustres, et son choléra, qu'appartient « le petit palais napolitain ».

NOTES

1. Pierre Larousse, *Grand Dictionnaire Universel du XIXe Siècle,* tome 15, pp. 11-12, 4e col.
2. Michaud, *Biographie Universelle,* 2e édition, Paris, 1854, vol. XLIII, pp. 635-638.
3. Félix Pigeory, *Les Monuments de Paris,* Paris, 1847.
4. *L'Artiste,* 1842, tome 25, pp. 162-163, « Actualités-Souvenirs ».
5. Michaud, *op.cit.,* p.636, 2e col.
6. Fonds du Périer de Larsan, M XXXI 0014.
7. Plan du Cadastre, AN F31 41 n° 168.
8. Le fonds du Périer de Larsan contient plusieurs comptes domestiques qui révèlent le train de vie de la maison. On y voit parmi les marchands de vins, patissiers, glaciers (les Visconti avaient une passion pour les glaces — une commande pour 500 sorbets en plus des glaces), l'addition surprenante du magasin Colombin, spécialiste de pâtisserie anglaise !
9. Il coûta 2 770 francs chez Salandrouze, fonds du Périer de Larsan, M XXXI 0014.
10. T. Vauchelet, prix de Rome 1829, et auteur du portrait posthume (1854) de Visconti au Musée Carnavalet.
11. Fonds du Périer de Larsan, XXXI M 0041.
12. Voir chapitre sur les hôtels.
13. Fonds du Périer de Larsan, XXXI M 0014.
14. « Toutes les personnes qui ont la connaissance pratique de la comptabilité suivie jusqu'ici par le ministère des Travaux publics, section des Bâtiments civils, et par la Ville de Paris, devront être surprises en apprenant qu'à cette méthode on va substituer, ou à peu près le mode des ingénieurs des Ponts-et-chaussées; pour motiver cet étonnement il suffit de mettre en regard les deux systèmes; il est patent que le premier est le plus clair et est en tous temps et pour tous, susceptible de contrôle, tandis que le second est, en quelque sorte, occulte, et ne permet par un examen général et postérieur à sa rédaction.
Aux Bâtiments civils et à la Ville, voici comment les choses se passent... » Document non-daté : fonds du Périer de Larsan, VII M 0011.
15. Une lettre au « Citoyen Visconti » de son frère, Sigismondo, à Milan, et datée le 18 mars 1850, est encore adressée à la rue Fortin : fonds du Périer de Larsan, M 0021.
16. J.-P. Babelon, « L.T.J. Visconti et le Louvre », dans *Il se Rendit en Italie,* études offertes à André Chastel, 1987.

# L'Immeuble
## L'Ordre et la Fantaisie

La formation de Louis Visconti aurait dû en faire le plus correct des architectes néo-classiques, s'il n'avait ressenti en lui-même le démon de la fantaisie — une fantaisie qui allait en faire le maître à penser de la génération du romantisme à Paris. Les images contradictoires de sa personnalité se superposent sans s'ajuster : quand Louis Hautecœur y voit, non sans raison, l'un des élèves de l'école de Percier et Fontaine en le rapprochant de Huvé, Leclère, Gauthier, Caristie, Gisors ou Lebas[1], il le réduit au rôle studieux d'un disciple et affirme (cette fois avec excès) que l'enseignement de ses maîtres « ne développait pas l'originalité » — ce que toute la carrière de Visconti dément à l'évidence. D'autres insisteront sur son statut d'architecte mondain, dans les milieux parisiens, ou tenteront de souligner ses liens avec les milieux bonapartistes — liens que démontrent tout autant sa commande que sa clientèle. On peut encore y voir le créateur, avec Duban, du néo-baroque impérial de Napoléon III. Mais c'est aussi l'homme des châteaux néo-gothiques de province ou même l'architecte-voyer, responsable de ce *Paris moderne* qui se construit sous la Monarchie de Juillet.

Comment ajuster toutes ces images sinon en comprenant qu'il s'agit là d'un comportement parfaitement éclectique, dont la cohérence tient à une ligne de pensée plus qu'à une appartenance d'école : la diversité des langages formels chez Visconti est la conséquence d'un sens aigu de la relativité des situations, des références et des cultures — impliquant, par voie de conséquence, la nécessité permanente d'ajuster ses réponses aux circonstances du projet. L'opportunisme, comme philosophie architecturale, est caractéristique de cette génération qui, avec le sens de l'histoire, a découvert celui de la relativité des références culturelles. Personnalité insaisissable, Visconti n'est pas seulement le Protée de l'architecture nouvelle mais aussi celui qui a su le mieux s'adapter au changement perpétuel des conditions et des exigences du marché, en un temps qui fut celui d'une mutation radicale des données économiques et techniques dans la société contemporaine.

L'étude des quelques immeubles qu'il a bâtis à Paris démontre cette évolution qui devait le conduire de la plus pure tradition néo-classique jusqu'aux prémices du langage haussmannien, tel que le développera le Second Empire. Le lien qui s'établit entre ces quelques bâtiments, totalement hétérogènes, et une pratique du métier d'architecte-voyer sur laquelle nous ne savons que trop peu de choses, permet néanmoins de dessiner une ligne de conduite parfaitement cohérente — où s'affirme à chaque pas le rapport décisif entre l'immeuble et la ville. Metteur en scène de l'urbain, Visconti ne traitait pas l'architecture comme une structure ou comme une forme autonome, mais comme le composant d'un ensemble complexe, divers et continu, allant du plus modeste des espaces intérieurs au plus ample des dispositifs paysagers dans l'espace urbain.

En ce sens, il était plus décorateur qu'architecte parce qu'il ne renvoyait pas à un système où l'ordre architectural et urbain se définit en dehors des contraintes du réel (comme dans la tradition classique), mais qu'il insistait au contraire sur une approche très pragmatique du projet, déterminant la forme à partir des données circonstancielles. La *manière de l'artiste s'effaçait devant des paramètres déduits d'une analyse objective des hypothèses de la création. N'ira-t-il pas jusqu'à écrire, à propos du Nouveau Louvre : « Le caractère de la nouvelle architecture sera emprunté religieusement au vieux Louvre; tous les détails sont déjà moulés et l'architecte fera abnégation de tout amour-propre pour conserver à ce monument le caractère que ses devanciers lui ont imprimé »*[2]. Cette démarche, plus intellectuelle qu'artistique, lui avait été inculquée par la formation très ouverte reçue à l'école de Percier. Elle devait donner d'extraordinaires résultats : si Visconti n'a réalisé que peu d'immeubles à Paris, il aura joué un rôle majeur dans l'évolution typologique de ce programme et dans son rapport à la ville. Le fait qu'il ait exercé pendant vingt ans le rôle d'architecte-voyer n'est pas étranger à cette réussite : intermédiaire entre les exigences du projet architectural et celles de la forme urbaine, sa position — qui lui convenait admirablement — était celle d'un négociateur. Son discours ne pouvait donc être autarcique, ni sa réponse

intransigeante : c'est ce qui l'a fait progresser (et qui a assuré son succès).

Lorsqu'il édifie, en début de carrière, l'immeuble du 12, rue d'Alger, entre la rue de Rivoli et la rue Saint-Honoré, derrière les Tuileries, son langage est encore conventionnel et ses règles de composition parfaitement définies : il raccorde soigneusement bandeaux et corniches avec ses voisins — en minorant faiblement la proportion des étages par rapport à celle des façades ordonnancées sur la rue de Rivoli. L'élévation en pierre de taille est à l'italienne : le soubassement, comprenant boutiques et étage entresolé, est suivi des deux étages nobles, dégressifs, ainsi que d'un couronnement — formé de l'étage en retiré (traité en balcon continu) et d'un comble droit à grandes lucarnes de bois. L'immeuble possède cinq travées, composant un triplet central à la vénitienne : celui-ci correspond au grand salon (que marque également la saillie d'un balcon au bel étage). La cour, enduite au plâtre, est de caractère plus traditionnel, avec ses quatre travées de fenêtres à persiennes sur les longs côtés et trois travées, plus rapprochées, dans l'aile de liaison entre les deux corps de bâtiment.

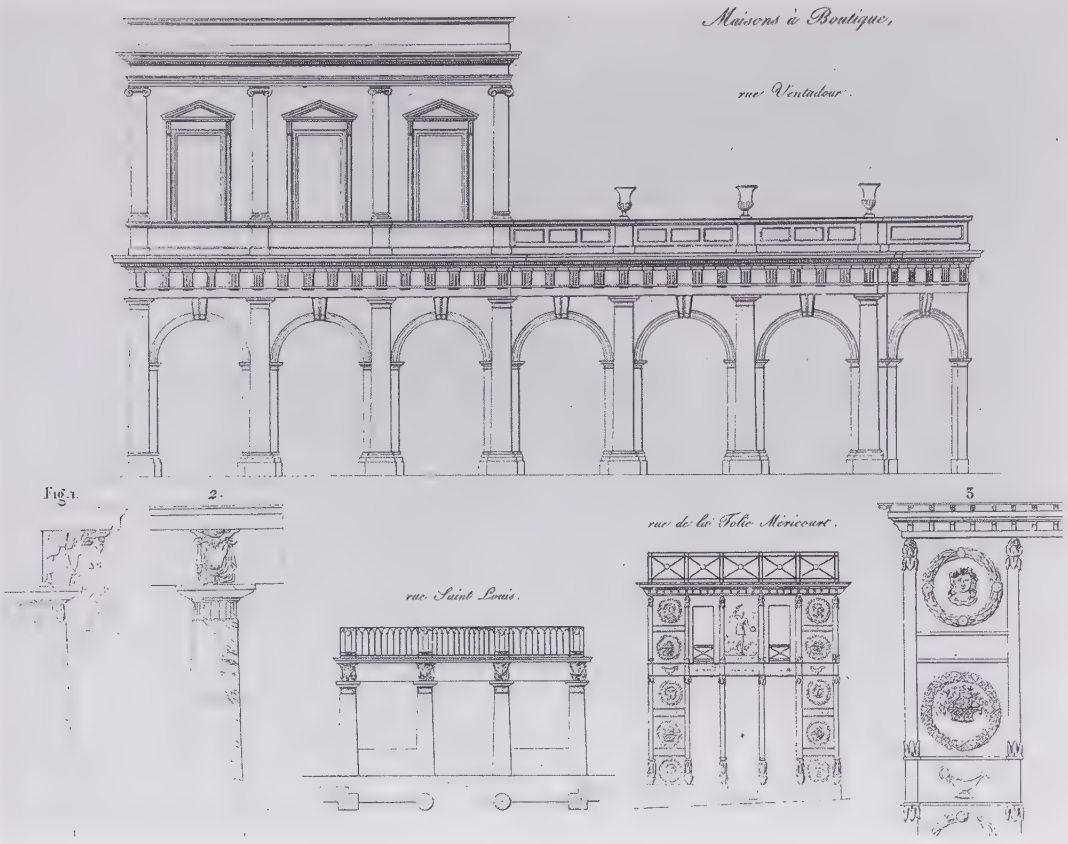
Un seul élément rompt l'équilibre de la composition : l'importance excessive donnée à un grand porche cintré, le long du mitoyen. Le haut portail de bois est suivi d'une voûte à caissons enrichie par un décor de rosaces à l'antique. Au débouché sur la cour, le revers de la façade est traité en galerie, avec colonnes isolées d'ordre dorique. Tous ces éléments de vocabulaire signalent l'importance du passage et le statut monumental dévolu à l'entrée comme à la cour. Seul l'œil du spécialiste constatera de subtiles nuances dans le traitement des ordonnances — de la galerie ouverte à la galerie vitrée et de la colonne au pilastre — comme il remarquera des désaxements dans le vis-à-vis des travées : à la rigueur de la trame, l'architecte a préféré la hiérarchie des espaces, imposant changement d'échelle et simplification de l'ornement au fur et à mesure qu'on s'éloigne de l'espace majeur du porche d'entrée.

Le petit immeuble que Visconti construit un peu plus tard à l'angle des rues Saint-Augustin et Monsigny, derrière la salle Ventadour, va développer son sens de la mise en scène dans le paysage urbain. Construction-placard, sur une parcelle résiduelle à la jonction du lotissement avec le tissu existant, l'édifice n'a pas six mètres de profondeur, pour plus de vingt mètres de long : il est là pour déguiser un mitoyen inesthétique, mais la distribution du plan sera nécessairement un tour de force. Les contraintes du site sont celles de la banalité : l'immeuble situé en vis-à-vis, à l'autre angle de la rue Monsigny, est une construction en pan de bois enduit, haute de cinq étages et dépourvue du moindre décor. Quant aux deux immeubles situés de l'autre côté de la rue Saint-Augustin, ils ont été édifiés sous l'Ancien Régime, dans la tradition vernaculaire du bâti parisien.

*235. L'immeuble n° 10 bis rue d'Alger, vers 1825-30, le porche.*

Que faire en pareil cas, sinon se banaliser soi-même ? C'est le parti que choisit Visconti : une élévation à trois étages dégressifs, sur soubassement entresolé, et un comble brisé à lucarnes de bois. Sobrement animée de bandeaux de plancher, la façade ne comporte même pas de chambranles ni de grilles ornées. Le pan coupé réglementaire finit de gommer l'autonomie du bâtiment dans son contexte — au point qu'on se demande les raisons pour lesquelles l'architecte l'avait mentionné dans la liste de ses œuvres !

Toute l'intelligence du projet va être de tirer parti de cette toile de fond pour focaliser l'attention sur l'angle des deux rues. Une seule travée, celle du pan coupé, est traitée dans la grammaire classique avec arcade, pilastres et entablement d'ordre dorique. Sur les côtés comme vers le haut, une double dégression l'accompagne — effaçant peu à peu l'image forte de ce détail pour revenir à la banalité du contexte. Dans les étages, la diminution des




*233.*
*Maison de la rue Monsigny anciennement rue Ventadour, 1827 (?) : « L'exécution de cette maison est extrêmement soignée et je considère ses boutiques comme une décoration d'architecture » (Krafft et Thiollet, 1830).*

proportions va de pair avec la simplification du décor — fenêtres cintrées et ligne d'imposte à l'étage noble, puis baies rectangulaires et simple bandeau au-dessus. Au niveau du soubassement, la dégression se fera latéralement : la travée en retour sur la rue Saint-Augustin présente déjà une version simplifiée de l'élévation en portique — les triglyphes ont disparu, sur l'entablement; rue Monsigny, l'ordonnance disparaît à peu près complètement : l'arcade se transforme en une simple fenêtre d'entresol, l'entablement se réduit à la corniche et le pilastre devient pile. Seul subsiste en définitive, au droit de chaque pile, un ressaut de corniche orné d'un fragment d'entablement. Pour comprendre le sens de cette mise en scène, il faut entrer dans la rue Monsigny et s'avancer jusqu'à l'angle du théâtre Ventadour : on découvre alors que Visconti a recopié l'une des travées du portique de l'entrée et qu'il en a même reproduit le détail de simplification ornementale sur les faces en retour. La belle ordonnance de cette travée d'angle n'est donc qu'une affiche, invitant à se rendre jusqu'au théâtre dont elle est l'anticipation. L'exercice fonctionne sur la culture classique du spectateur en même temps que sur sa mémoire visuelle. Il fait du détail architectural un système de repères dans l'espace urbain, une signalisation sur un parcours. En d'autres termes, l'autonomie architecturale de l'édifice considéré n'a aucune importance, il n'est que le relais d'un ensemble plus vaste structuré autour du monument : Visconti avait bien étudié les maniéristes italiens ou les premiers baroques et il en avait retenu la leçon...

La sobriété de cet exercice n'était rien, pourtant, à côté de celui qui attend l'architecte place Gaillon. L'endroit est effrayant — une patte d'oie zébrée diagonalement par le passage de la rue Saint-Augustin. Pas un angle n'est d'équerre, pas un bâtiment ne se correspond : des rues de taille et d'orientation différentes, des pans coupés dont la largeur est variable et des vis-à-vis incohérents. Pour un architecte de formation classique, le problème serait sans solution. Visconti va y démontrer son aisance à exacerber les contraintes — à faire d'une accumulation de défauts le terreau d'un projet novateur. La fontaine est adossée sur le pignon entre la rue de Port-Mahon et la rue de la Michodière : il lui donnera une orientation biaise, perpendiculaire à la rue Gaillon qui lui fait face — pour que la fontaine se découvre, admirablement cadrée, au débouché de la rue.

Il perturbe toutes les références classiques en choisissant une composition par emboîtements de carrés qui donne des proportions tout à fait insolites : le soubassement canonique d'ordre corinthien, sur piédestal, supporte un attique aveugle qui reçoit l'inscription dédicatoire — les ressauts culminant par deux vases de fonte d'un effet précieux et presque dérisoire. Par-dessus se situent deux grands étages donnant à la fontaine une allure de palais. L'ensemble se concluera par un nouvel attique aveugle, que surhausse le profil courbe d'un toit de zinc. Soubassement et étages nobles sont de valeur équivalente, le jeu des attiques perturbant l'unité de la lecture — comme on l'a tant fait dans la Rome maniériste. Mais le plus surprenant est que cette somptueuse façade ne corresponde en rien avec les immeubles qu'elle déguise (il est difficile de ne pas se souvenir, ici, de la fontaine de Trevi !) : l'élévation, complètement irrégulière, superpose deux mezzanines au-dessus des boutiques, sous les deux étages nobles. Et le plus extravagant est que la grande fenêtre d'axe, à fronton, qui se situe au-dessus de la niche abritant la fontaine, soit une fausse fenêtre — à la rencontre des corps de logis donnant sur chacune des deux rues[3].

Quand on entre place Gaillon, on ne voit rien de tout cela : l'effet est somptueux, la monumentalité imposante et le regard se concentre sur l'élégante fontaine à double vasque qu'abrite la niche centrale du soubassement. Tout est fait pour qu'on oublie l'irrégularité des alignements, l'étrangeté du cadrage, la lutte entre palais et fontaine et pour qu'on le laisse aller au plaisir du coup d'œil. Non seulement la mise en scène déguise les défauts du site mais, pire encore, l'architecte s'essaie au paradoxe — que ce soit la composition par emboîtement de carrés ou le jeu sur la fausse fenêtre. L'illusion théâtrale l'emporte sur la rigueur formelle de la composition, qui n'est qu'un pied-de-nez au spectateur...

Le langage de Visconti est classique — Renaissance et romain — mais l'emploi qu'il en fait si théâtral qu'il en devient presque irrévérencieux. C'est ce qui va faire son succès comme architecte-voyer du IIIe arrondissement de Paris — dans ce vaste secteur dont il aura la charge à partir de 1830, entre la rue Vivienne et le faubourg Poissonnière d'une part, les Halles et les boulevards intérieurs d'autre part. Le « Paris moderne »[4] s'y construit — celui de Rambuteau et de Balzac dans les îlots périphériques de l'ancienne enceinte de Louis XIV. Le travail de l'architecte sera de donner les alignements sur d'anciennes voies de faubourg qu'il convient de régulariser, ou de tracer des voies nouvelles divisant les vastes îlots extérieurs pour y introduire une densité plus grande. Mais il sera surtout chargé de négocier pas à pas avec les propriétaires et leurs architectes pour parvenir à l'établissement d'un véritable ordre urbain, où la disparité des initiatives ne conduise pas à la cacophonie des paysages. Si l'architecte en tant que tel n'a rien à dire, l'ordonnateur du paysage urbain a son rôle à jouer — et ce rôle est décisif.

Visconti interviendra ainsi rue Jean-Jacques Rousseau (où se construisent l'établissement des Messageries ainsi que le passage Véro-Dodat) puis rues Saint-Joseph, du Croissant et des Jeuneurs, dans le quartier du Sentier. Enfin, on le retrouvera rue Vivienne et rue de Richelieu. Chaque fois, son rôle consiste à unifier des projets divergents, à établir une règle d'alignement et un type d'ordonnance qui s'adapte aux exigences du programme sans pour autant mettre en cause la régularité de la composition. Ce n'est certainement pas par hasard si l'on retrouve sur ces sites les architectes Auguste Lejeune, rue des Jeuneurs, ou J.-J. Navarre, rue de Richelieu (dans l'immeuble à triple porche du 106-110, construit en 1840), ainsi que François Rolland son disciple[5] : Visconti collabore très directement à l'élaboration de ce nouveau type d'immeuble qui fera les beaux jours de la Monarchie de Juillet, et il s'y entoure des personnalités les plus dynamiques de sa génération. Il participe à l'introduction des entresols vitrés ou à celle des cours ordonnancées qui vont caractériser l'architecture du règne de Louis-Philippe. Parti d'une typologie Louis XVI, dans les normes qui étaient celles de l'Ancien Régime, il parvient à y introduire cette multiplicité de fonctions qui va faire toute la souplesse du type rambutéen : commerces et ateliers en partie basse, logements bourgeois au-dessus, habitats modestes dans les combles ou au fond des cours...

Alors que l'haussmannisme, parce qu'il est systématique, tendra à la normalisation, cette approche prend en compte la diversité des programmes et celle des conditions pour parvenir à une mise en forme qui, par-delà les variantes individuelles, s'efforce d'établir un authentique ordre urbain.

L'immeuble, malheureusement détruit, que Visconti avait construit en 1835 pour le parfumeur Farina, 104, rue de Richelieu[6] face au débouché du passage des Princes, occupait l'une de ces vastes parcelles — trente mètres de large pour soixante-dix de profondeur — que les architectes de la Monarchie de Juillet ont tant aimées (la typologie haussmannienne sera moins gourmande en surface...). Immeuble-château, l'édifice s'inspire du plan d'Ancy-le-Franc, avec sa grande cour intérieure régulière et les deux galeries qui relient les escaliers déguisés dans les angles. La façade comporte un soubassement entresolé, deux étages nobles et un retiré. Des balcons continus soulignent les césures de l'élévation, dont l'ordonnance stéréotypée n'est qu'un fragment de l'ordonnance générale de la voie. Les deux aspects majeurs de la composition sont la monumentalisation de la cour intérieure et la transparence complète d'un soubassement à poteaux de fonte et poitrails de bois — permettant de disposer de gigantesques devantures en boiseries vitrées sur deux niveaux. A l'intérieur, la distribution associe

*240. L'hôtel-immeuble Rigaud, rue Mogador, élévation et coupe du bâtiment sur la rue.*

deux somptueux appartements de cinq pièces en façade et de deux plus modestes sur cour — les escaliers principaux étant chaque fois dédoublés par un escalier de service (derrière l'escalier principal, en fond de cour). L'immeuble étant très luxueux, il comprend également des remises à voitures — donnant de part et d'autre de la cour, derrière le rang de boutiques — et l'on trouve même, dans un décrochement de la parcelle, des écuries d'une douzaine de stalles.

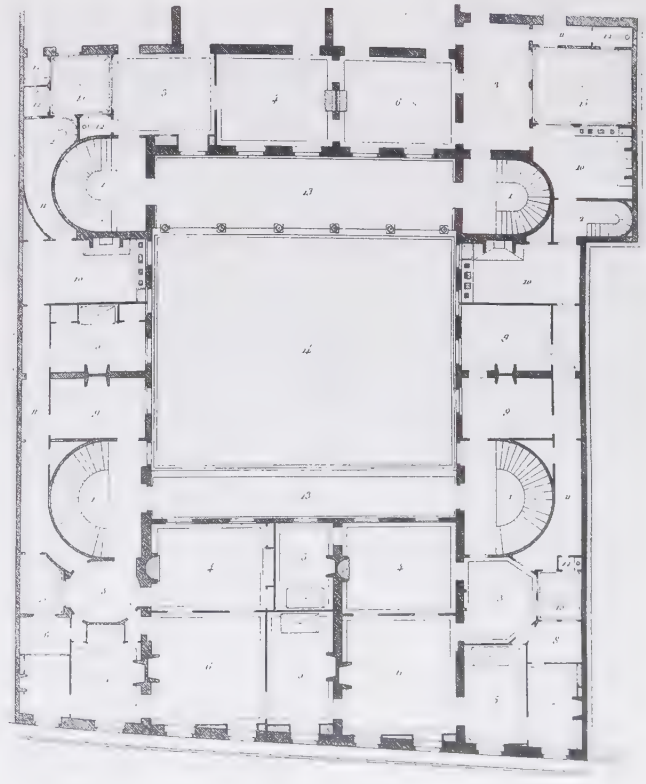
Comme l'immeuble de la rue Ventadour, construit en 1843[7], l'immeuble Farina est un repère majeur dans l'histoire de l'architecture parisienne sous le règne de Louis-Philippe. Il démontre l'évolution typologique d'un programme désormais parfaitement maîtrisé : maintien et même enrichissement de la mixte traditionnelle des fonctions; ordonnancement rigoureux (mais pas systématique, à la différence du type haussmannien) sur la voie publique; développement et régularisation des cours intérieures, qui deviennent le véritable centre de la composition; assouplissement, enfin, des distributions intérieures — qui, tout en conservant le charme des transparences et la multiplicité des communications traditionnelles, assurent une autonomie plus grande des différentes pièces. Pour être moins simple que celui d'Haussmann, le *Paris Moderne* de la Monarchie de Juillet n'en était pas moins remarquable. Architecturalement parlant, il était même supérieur à celui du Second Empire, où seule compte l'ordonnance de la voie publique — au détriment de tout le reste.

Visconti, dont l'influence sur ses contemporains est évidente, n'était-il donc qu'un simple décorateur? L'analyse de ses immeubles démontre la fermeté de ses conceptions architecturales, fondées sur une vision d'ensemble de la ville, de la hiérarchie de ses espaces et de ses ordonnancements. Et elle en fait bien plus qu'un simple ornemaniste, introducteur d'une éclectisme facile. Ne doit-on pas remarquer, pour finir, que l'architecte des châteaux néo-gothiques, des palais ou des fontaines néo-baroques s'est abstenu d'utiliser ce répertoire dans ses immeubles, fidèles à la tradition néo-classique? Dans la ville ordonnancée, la convention du langage s'imposait alors que, pour d'autres programmes, on pouvait y déroger : l'éclectisme, chez Visconti, n'était que le reflet d'une appréhension plus large des rapports relationnels entre les édifices. Disons-le une nouvelle fois : ce n'était pas tant le bâtiment qui comptait en lui-même (ou la *manière* de son auteur!) que sa position au sein d'un système culturel diversifié. Et c'est ce que ses contemporains ont tant apprécié, dans une production qu'il nous est parfois difficile de juger aujourd'hui (tant notre regard est perturbé par plus d'un siècle de messiannisme artistique, qui avait pris l'éclectisme en horreur!).

*238. L'immeuble Farina rue de Richelieu, façade sur rue, 1835.*

NOTES

1. Louis Hautecœur, *Histoire de l'architecture classique en France,* Paris A. et J. Picard, tome VI, 1955, p. 119, et tome VII, 1957, p. 169 et ss.
2. Cité d'après L. Hautecœur, *op. cit.,* VI, 170.
3. Davioud reprendra le dispositif de la fontaine adossée au pignon des immeubles sur la place Saint-Michel, mais il se gardera bien de souligner la contradiction entre l'apparence du palais et la réalité de l'immeuble : il utilise beaucoup plus sagement la composition monumentale, à grande niche centrale, du nymphée du Luxembourg pour la plaquer contre les pignons des immeubles, qu'il déguise totalement.
4. Les trois tomes du *Paris Moderne* de Normand fils (Louis-Marie) ont été publiés en 1837, 1843 et 1849. Cette publication — comme le *Parallèle des Maisons de Paris construites depuis 1830 jusqu'à nos jours* de Victor Calliat (Paris 1850) — fait le bilan de l'architecture parisienne avant Haussmann (puisque celui-ci n'arrive dans la capitale qu'en 1853). Le beau titre de cet ouvrage signe l'œuvre d'une génération que l'haussmannisme du Second a fait trop oublier.
5. Remarquable architecte d'immeubles sous Louis-Philippe et au début du Second Empire, Fr. Rolland a été publié abondamment, notamment par César Daly.
6. L'immeuble Farina a été publié dans Normand, *op. cit.,* pl. 116 à 118. La construction de cet édifice par Visconti devait donner lieu à un différent avec le client sur le montant des honoraires. L'affaire se concluera par un compromis devant notaire (Maître Louis Claude Outrebon, acte en date du 28 décembre 1840) faisant droit aux réclamations de l'architecte sur l'indemnisation de la surveillance des travaux.
7. L'immeuble de la rue Ventadour a été publié par J.-C. Krafft & F. Thiollet, *Choix des plus jolies maisons de Paris et de ses environs, édifices et monuments publics,* Paris, 1849, pl. 19.



*239. L'immeuble Farina, rue de Richelieu, plan.*

# Chateaux et Maisons de Campagne

## Les Raffinements de L'Eclectisme

Subtile et réservée, l'architecture de Louis Visconti est celle d'un artiste cultivé. Sa sensibilité se coule dans le moule d'une culture savante, sans jamais rien de démonstratif. Travaillant pour une clientèle parisienne, riche et mondaine, il a su trouver pour ses maisons de campagne des formules dont l'évidence n'est qu'apparente. On le croit parfois élémentaire; à l'analyse, il se révèle riche d'idées et de références, mais il s'est employé à les déguiser derrière le masque de l'évidence. De ses premières œuvres dans le goût néo-classique, jusqu'aux plus tardives, qui sont les parfaits témoignages de l'éclectisme au milieu du siècle, son attitude n'a pas varié. Il était et il reste un homme de culture.

Formé à la discipline de l'atelier, chez Charles Percier, il s'est tardivement dégagé des recettes de l'écriture académique. On pourrait croire que c'était pour adopter d'autres poncifs, ceux de l'historicisme approximatif qui avait cours à l'époque. Mais il n'en est rien. Seule l'apparence est celle de la convention tandis que la mise en forme se révèle toujours originale. Il n'est pas plus académique dans l'éclectisme qu'il ne l'a été dans le néo-classicisme. Même si depuis son œuvre a été occultée par la génération du Second Empire (en particulier, par la confusion entre son nom et celui d'Hector Lefuel, son successeur au Louvre), il apparaît comme l'un des architectes les plus géniaux du second tiers du XIX^e^ siècle en France. Ses contemporains le pensaient, l'analyse de son œuvre permet de comprendre pourquoi !

### La Guéritaude

Il a déjà près de quarante ans et une situation installée lorsqu'il construit, en 1828, le château de la Guéritaude à Veigné, près de Monbazon en Indre-et-Loire. Dans la plus pure tradition palladienne, la construction est ramassée : un volume presque cubique, flanqué de deux ailes basses[1] et coiffé d'un toit pyramidal. Rythme des fenêtres, proportion des étages, détails décoratifs, tout est conventionnel. On a le sentiment que le souvenir écrasant de la Rotonda a paralysé l'imagination de l'architecte en lui imposant de reproduire une formule éprouvée.

Pourtant, ce beau morceau de rhétorique cache bien des surprises. Edifice isolé, posé dans le paysage avec lequel il n'entretient manifestement aucun lien, ce pavillon devrait s'ouvrir largement sur l'extérieur par ces multiples portes-fenêtres et ces terrasses qui sont alors à la mode (sur le principe de la Casina Valadier du Pincio, à Rome)[2]. C'est le contraire qui se passe : l'édifice est brisé en deux moitiés, de part et d'autre d'un vestibule axial. Surélevé, il n'a pas d'autre contact avec l'extérieur que ce volume traversant. Cette contradiction entre le lieu et la forme se trouve accentuée par une inversion rythmique dans le rapport des pleins et des vides, pour le portique central, en même temps que par l'avancée inhabituelle des ailes basses d'encadrement (elles auraient dû être traitées en arrière-corps). Le pavillon paraît pincé sur son axe, sans aucune nécessité. Cette différence de traitement contraste fortement façade d'entrée, façades latérales et façade postérieure, mais n'entraîne aucune conséquence sur le parc, volontairement laissé à l'état sauvage. La forte tension architecture/nature que provoque cette contradiction réveille l'intérêt du spectateur pour une formule éculée. Elle le renvoie à une culture qui n'est plus seulement celle de la Renaissance italienne, mais aussi du Classicisme français (on pense à Maisons-Laffitte, au Petit-Trianon ou à Bagatelle). Cet exercice ludique est celui d'un architecte rompu à la rhétorique classique et à toutes ses subtilités. Même si le répertoire est académique, l'état d'esprit est déjà celui de l'historicisme qui ne conçoit le projet qu'à travers les multiples références d'une connaissance approfondie du passé artistique.

### Tuda

La tour du château de Tuda, à Olmeta-di-Tuda en Haute-Corse, est d'un tout autre style. Construite probablement en 1836[3], elle adopte le style baronnial écossais et s'inspire à l'évidence de l'escalier de Chambord.

*245. Le château de la Guéritaude au milieu du XIX^e siècle. Construction attribuée à Visconti, 1828 (?).*

Architecture pittoresque pour un site difficile, elle tire un parti extraordinaire de deux constructions existantes, assez ingrates. Son propriétaire, le comte Sebastiani, général d'Empire et ancien ambassadeur de France à Istanbul, avait acquis en 1818 et 1822 deux anciennes maisons patriciennes ayant appartenu aux familles Compocasso et Casale, en bordure du village d'Olmeta-di-Tuda. Ces deux familles s'étaient illustrées par une sanglante *vendetta,* qui ne s'était éteinte qu'à la fin du XVIII^e siècle à l'initiative de l'évêque d'Ajaccio (une cérémonie de réconciliation avait même été organisée sur place, en sa présence). Lieu romantique par excellence, à cause des souvenirs historiques qui s'y attachaient, le site était splendide, sur une terrasse naturelle dominant la vallée du Nebbio, à trois cents mètres au-dessus du niveau de la mer.

Mais l'architecture des maisons, en maçonnerie enduite à couverture de lauzes, ne valait pas grand chose pour un œil classique habitué aux proportions savantes et aux effets d'appareil. Visconti ne touchera pourtant pas aux deux constructions. Il fera même restaurer les décors intérieurs, sur les voûtes des salles, en faisant appel à des artisans génois spécialisés dans les décors peints de tradition classique. Il construit simplement, à la jonction des deux maisons décalées en quinquonce, une grosse tour ronde en brique qui abritera l'escalier (une maquette lui sera nécessaire pour la mise au point du projet, qui doit raccorder des niveaux de plancher décalés).

Cette tour massive est une construction extraordinaire. A l'extérieur, sa masse cylindrique de brique rouge et sa couverture crénelée[4] s'opposent aux volumes simples et aux façades enduites des maisons préexistantes. La richesse graphique de l'appareillage et le travail architectural des reliefs (ressauts, appuis, chambranles, corniches et bandeaux) insistent sur cette prédominance. On oublie les deux maisons au profit de leur articulation. Tout cela est mis en scène par un mur de clôture percé d'un riche portail à contre-courbes (rappelant les rapports internes-externes de Strawberry Hill, en Grande-Bretagne)[5]. Trois espaces distincts sont ainsi déterminés : la cour d'entrée, entre le portail et la tour, un jardin de fleurs, derrière un muret sur la droite, et l'oliveraie derrière la tour. Celle-ci est placée de biais, un peu de guingois, et le portail ne lui fait pas exactement vis-à-vis. Ce serait, pour l'architecture classique, un défaut de composition. Mais, pour un œil pittoresque, l'effet est magnifique : il dynamise le cadrage du portail sur le fond de la tour et, depuis l'entrée, il oriente l'espace vers le portail de l'escalier. La mise en scène est très théâtrale, elle est même cinématographique avant l'heure par la dynamique des enchaînements spatiaux. En osant cette composition irrégulière,

*251. Le château de Lissy, façade latérale.*

Visconti s'est totalement libéré des conventions du système classique. Il nous fait découvrir avec peu de moyens tout le charme du pittoresque romantique.

Quand on franchit la grande double porte de l'entrée, on découvre un escalier en vis dont les volées de pierre, portées sur des voûtes de maçonnerie, enveloppent un noyau creux à la manière de Chambord. Un passage traverse l'escalier de part en part, donnant par une autre porte sur la façade arrière. Et, lorsqu'on monte l'escalier, des baies pratiquées dans la paroi plongent sur le vide intérieur. Pour relier les niveaux des deux maisons, des repos triangulaires interrompent les volées à hauteur des différents planchers. Un maçon gothique n'aurait pas renié cet exercice de virtuosité technique. Mais un architecte de la Renaissance française l'aurait adoré : la rencontre des dynamiques spatiales (circulation traversante, montée en spirale, effet de puits) est digne des plus beaux exemples du XVI^e siècle. Visconti a même évité de gâcher son effet par une ornementation quelconque. Les murs sont peints en blanc et la maçonnerie dépourvue de toute modénature. Ces formes austères, au service de l'effet spatial, préparent à des volumes intérieurs dont le langage est plus rustique. La différence est grande avec tant de châteaux néo-gothiques dont l'appareillage orné frise l'insupportable lorsqu'il rencontre d'authentiques parties médiévales. Une nouvelle fois, l'architecte apporte la preuve de son sens de la retenue. Il sort totalement du langage néo-classique, mais c'est pour faire revivre une tradition vernaculaire qui a prolongé l'architecture gothique bien au delà du Moyen Age. Le plus étonnant est qu'il est parvenu d'instinct à retrouver l'esprit du gothique sans recourir au style décoratif à la mode.

## Lissy

Visconti a vraiment une personnalité originale. On le mesure encore mieux à une autre de ses œuvres de cette période, le château de Lissy construit en 1843 près de Melun, en Seine-et-Marne[6]. Quand on arrive, l'allure de cette vaste construction est celle d'un modeste cottage à l'anglaise. Le toit débordant porté sur des consoles en bois style châlet, les angles à pan coupé, le perron couvert et son faux-pignon, la symétrie un peu raide, le déco néo-gothique stéréotypé de meneaux et d'archivoltes donnent à la façade d'entrée un petit air de pavillon de banlieue. En s'approchant, la composition devient contradictoire. Le grand perron couvert et le balcon de l'étage s'avancent devant une façade dont le rez-de-chaussée est à peu près aveugle. La solennité naïve de l'accueil ne correspond pas avec l'hostilité de cette façade fermée. Accueil et rejet : c'est un thème très moderne, essentiellement spatial. Notons qu'Adolf Loos le reprendra plus tard pour la façade de la villa Karma à Montreux (un grand mur aveugle dont l'unique porte est précédée d'un portique à l'antique).

Une fois la porte passée, la contradiction prend tout son sens. Elle préparait un effet spectaculaire : une galerie de plus de trente mètres traverse toute la profondeur du bâtiment. Le cottage est devenu un château, qu'on va découvrir salle par salle. Le vestibule donne d'abord sur deux pièces en vis-à-vis : une chambre au sud et le grand billard au nord. Puis on rencontre l'escalier dont la cage éclairée par de grandes fenêtres vers le sud n'est séparée du hall que par une colonne isolée. La lumière inonde cet espace qui termine l'entrée. La galerie se resserre ensuite, prise entre salle à manger et salon (prolongés par l'office et un cabinet d'étude). On traverse un passage entre deux bâtiments, ce qui permet de s'ouvrir au nord par trois larges fenêtres et de placer au sud un perron vers le jardin. Enfin on entre dans l'aile de service, où se succèdent, de part et d'autre, salle de bain et escalier de service, salle des gens, dégagement et cuisine. Au fond de la galerie, une fenêtre débouche l'arrière-plan.

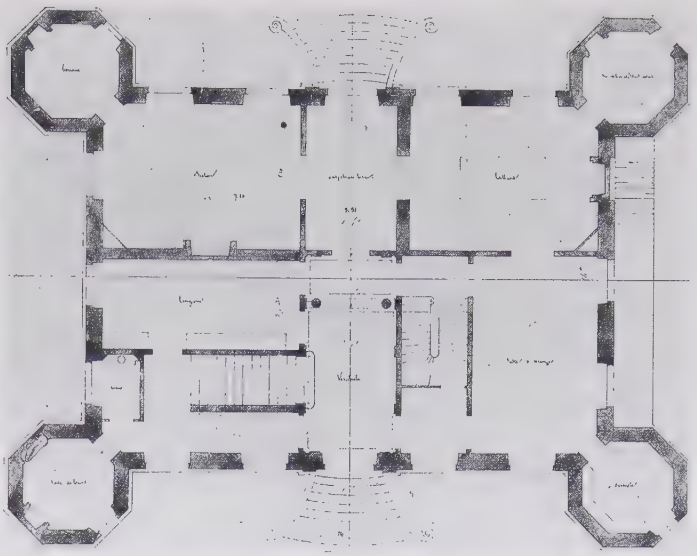
Tout est pensé, dans cette mise en scène, depuis le seuil de l'entrée. On y découvre brusquement cette extraordinaire enfilade resserrée en perspective et traversée alternativement de lumières chaudes et froides. Au vestibule d'entrée correspond l'éclairage vers le sud, montant dans le grand volume de la cage d'escalier. A la galerie plus étroite répond la lumière du nord, débouchant les ombres du long couloir fermé pour aboutir à un effet de contre-jour. Aussi curieux que cela puisse paraître, il est évident que Visconti s'est inspiré du dispositif scénographique de la Scala Regia du Bernin, au Vatican : même fragmentation en séquences, mêmes effets de lumières traversantes et de contre-jour d'arrière-plan. Le style cottage et le néo-gothique n'empêchent pas une mise en forme venue de la culture classique européenne !

A l'extérieur, la grande façade emprunte au cottage anglais la fragmentation des volumes et le principe des bow-windows à pans coupés, mais le traitement opposé des deux moitiés de l'élévation renvoie à des traditions plus françaises. L'effet de contraste des deux parties, l'une saillante et l'autre en défoncé, est atténué par une série de passages formant enchaînement. Cette composition de masses est particulièrement explicite, fonctionnaliste même. La partie droite correspond à l'aile des maîtres, celle de gauche au service. L'aile des maîtres est divisée elle-même en deux moitiés, de chaque côté de l'escalier : la travée de Monsieur, avec la chambre et le billard, puis la réception avec salle à manger et salon. Si on divise l'édifice dans l'axe de la galerie, le côté sud est privatif (chambre, salle à manger, salle des gens) et le côté nord collectif (billard, salon et cuisine). On peut s'interroger cependant sur la présence d'une chambre au rez-de-chaussée, car elle rappelle les chambres de parade du XVII[e] siècle : l'étage étant entièrement divisé en chambres, cette pièce près de l'entrée permet en fait d'utiliser la maison comme pied à terre pour de brefs séjours[7].

Le jeu des volumes est le reflet de la distribution, le décor particulièrement sobre. Visconti a soumis toute la composition à une seule idée, l'effet scénographique du contraste entre la façade fermée et la grande galerie placée derrière la porte. On ne pourra pas dire qu'il agisse en décorateur. Cette mise en scène est de la pure architecture.

*250. Le château de Lissy, façade principale.*

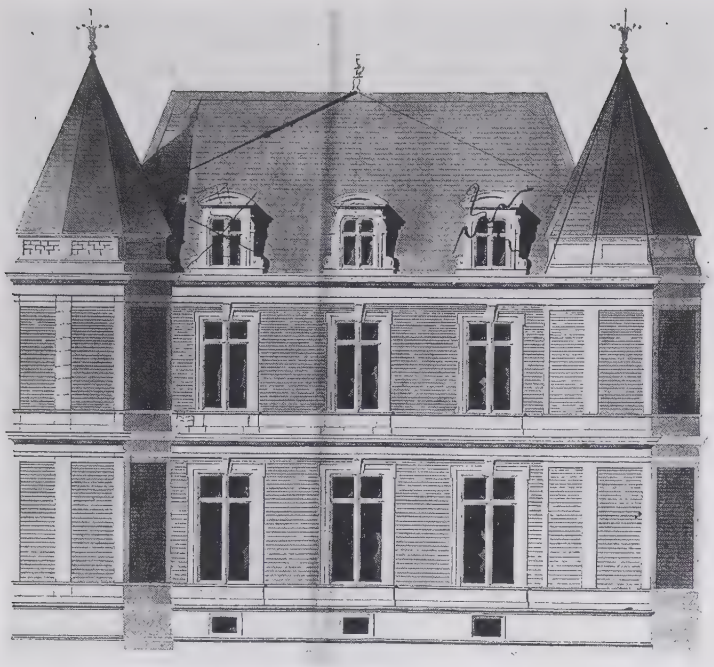
*248. Le château de Lissy, plan au rez-de-chaussée.*



*241. Château non identifié, plan.*

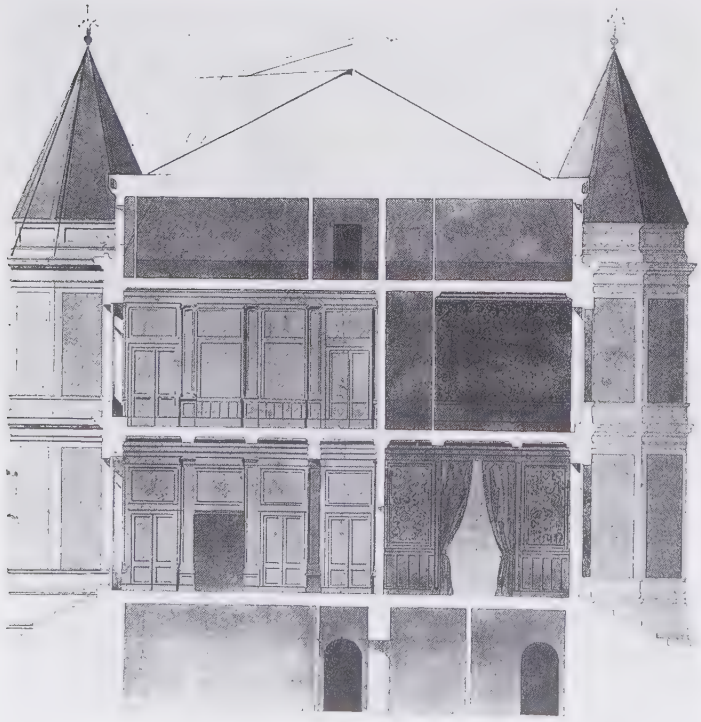
Le projet, sans doute un peu plus tardif, pour une maison de campagne en brique et pierre dans le style Louis XIII démontre les mêmes qualités. Le style cottage, en dissociant les volumes, permettait des jeux d'articulation qui font le charme du pittoresque anglo-saxon, mais cette culture est étrangère à la tradition française du pavillon. Visconti s'exerce à introduire la richesse des espaces internes dans l'enveloppe rigide d'un volume pavillonnaire. Curieusement, l'exercice rappelle encore le XX[e] siècle (lorsque Le Corbusier, après la villa La Roche-Jeanneret, revient à la géométrie palladienne pour la villa Savoye !). Il rappelle également la culture classique (et surtout le Petit-Trianon, dont la distribution est identique).

*243. Château non identifié, façade antérieure.*



*244. Château non identifié en brique et pierre.*

*242. Château non identifié, coupe transversale.*



Le parti architectural va opposer l'enveloppe neutre des façades identiques et un intérieur très dynamique où s'affirme une nouvelle opposition, entre escalier et vestibule. Au-dessous d'un sous-sol habitable (l'étage des cuisines), le rez-de-chaussée surélevé est traversé par un vestibule correspondant à deux perrons sur les grandes façades. Cette transparence sera valorisée par le cadrage d'une ouverture centrale puis par deux colonnes isolées mettant l'ensemble en perspective. Sur le côté nord, l'enfilade de la réception place salon et bibliothèque de part et d'autre du vestibule. Au bout de la perspective transversale, on a muré la fenêtre du salon pour placer une cheminée (à moins qu'il ne s'agisse d'une cheminée-fenêtre, ce qui serait encore plus intéressant).

Côté sud, l'escalier occupe le quart de la surface, mais il est entièrement enfermé par des boiseries qui l'isolent du vestibule. Le cloisonnement de l'espace sera affirmé, en vis-à-vis, par la présence d'un escalier de service également encloisonné. Deux pièces de séjour vont s'intercaler dans cet espace fragmenté : à droite, un long volume fermé par deux doubles portes jumelles (sans doute une galerie) qu'éclaire la fenêtre d'axe sur la façade ouest. A gauche, après un dégagement, la salle à manger, disposée sur l'axe nord-sud, prend jour par trois ouvertures, dont deux portes-fenêtres ouvrant sur une terrasse à l'est. Une porte désaxée créé une enfilade vers le salon.

La distribution s'organise donc en équerre, contrariant le plan symétrique du bâtiment. C'est la raison pour laquelle l'escalier est déguisé : il doit faire découvrir au terme de la visite la cause du désordre dans le plan, provoquer la surprise mais aussi en donner la clé. Un détail montre les raisons encore plus fondamentales de cette désarticulation intérieure : il s'agit de la position des fenêtres dans les quatres tourelles d'angle, purement décoratives, qui marquent la silhouette du bâtiment. Dans les petits cabinets octogonaux du rez-de-chaussée, les ouvertures sont toutes tournées vers l'est : les tourelles seront aveugles sur la façade ouest et ouvertes de l'autre bord. La terrasse qui les accompagne permet de comprendre que la vue est de ce côté-là. Du coup, le désordre du plan s'explique. On était parti d'une organisation symétrique que les impératifs du point de vue vont altérer en favorisant le secteur est. La distribution se réorganise en retour d'équerre et le parcours s'achève sur la grande et lumineuse salle à manger de l'angle, avec ses deux portes-fenêtres. L'apparente banalité de la façade cachait la richesse de la distribution intérieure. Il fallait beaucoup de talent pour se tirer d'un exercice aussi périlleux.

## Projet pour un grand château

Une dernière œuvre mérite qu'on s'y arrête : le projet d'un grand château dans le style de la Renaissance. L'édi-

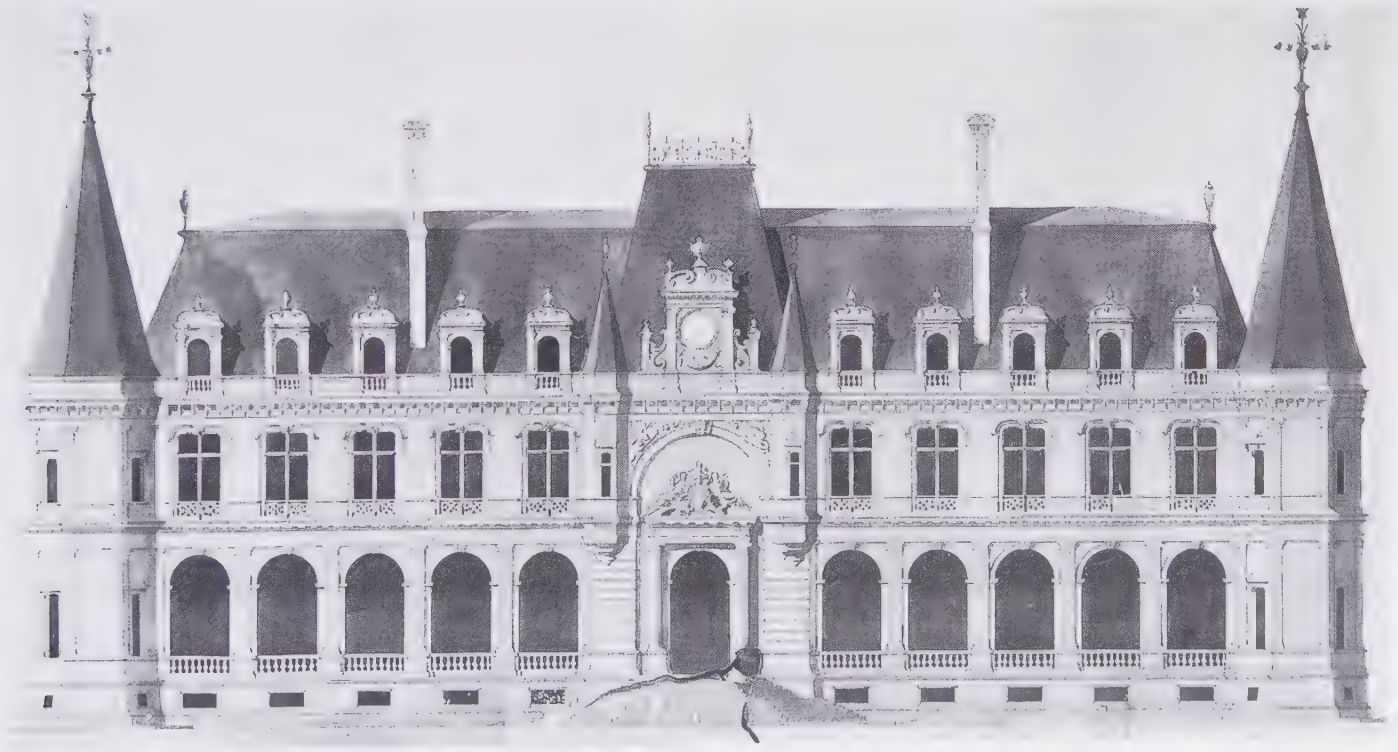
fice est ambitieux, avec une élévation à deux niveaux (traitée en portique au rez-de-chaussée) et un couronnement en comble brisé, orné de lucarnes à l'italienne. Le volume allongé est fragmenté en trois blocs que scande un avant-corps central (avec tourelles, frontispice et comble en pavillon) ainsi que des tours d'angle polygonales couvertes en poivrière. La silhouette, très horizontale, rappellerait un peu la façade sud d'Azay-le-Rideau, mais le traitement s'inspire plutôt de la Seconde Renaissance (les Tuileries, l'Hôtel de Ville de Paris ou Ancy-le-Franc). Le jeu de proportions brise l'unité de la silhouette en y découpant deux corps de masse cubique, isolés par l'avant-corps central. L'analyse du plan explique ce détail : le bâtiment est composé de deux grands pavillons a refends croisés séparés par un vestibule axial. Visconti s'est inspiré du plan du château de Madrid, y compris dans l'altération que subit ce dispositif pour l'aile droite[8].

La distribution présente des points communs avec le petit château Louis XIII que nous venons d'étudier, mais sous un forme plus fastueuse. Au centre, deux immenses perrons (l'un en pyramide, l'autre en fer à cheval) donnent accès à un double vestibule, rythmé par les cadres de porte et les piliers qui les accompagnent. L'enfilade principale est au nord : grand et petit salon, antichambre d'entrée, salon et chambre de parade. Toute l'aile droite constitue un appartement privatif (deux autres chambres à coucher, bain, garde-robes, toilettes et escalier de service) autour de cette chambre qu'accompagne une bibliothèque du côté sud, sur la façade d'entrée. A l'opposé, on trouvera dans l'aile gauche la salle à manger et le billard, reliés aux cuisines en sous-sol par un escalier secondaire. L'escalier principal, encloisonné, occupe les deux travées à droite du vestibule d'entrée. Il brise cette façade à fonction domestique en trois blocs, invisibles du dehors.

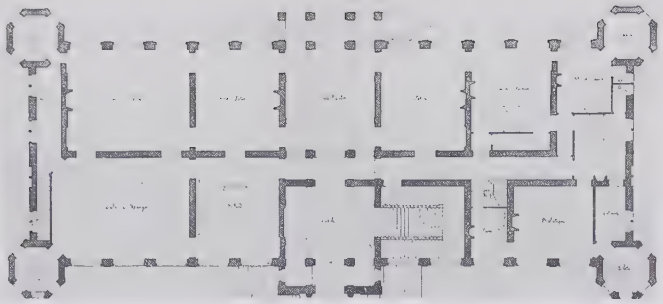
L'effet architectural repose sur la non-concordance de l'intérieur et de l'extérieur, avec les surprises qu'elle entraîne. Le modèle est clair : c'est à Maisons-Laffitte que l'architecte fait référence en reprenant une fois de plus des dispositifs baroques pour les traiter dans un autre langage décoratif (ici, la Renaissance française). Cette association sans complexe de la façade des Tuileries, de la masse d'Azay-le-Rideau, du plan de Madrid et des espaces intérieurs de Maisons-Laffitte résume à elle seule toute la conception de l'éclectisme dans les libertés qu'il prend avec l'histoire.

La masse de ce château, sa silhouette très accidentée et son jeu d'avant-corps font aussitôt penser à l'une des plus prestigieuses réalisations françaises du milieu du siècle : le château de Challain-la-Potherie en Maine-et-Loire, construit de 1846 à 1854 sur les plans de l'architecte René Hodé[9]. Aussi est-ce avec une certaine surprise qu'on relit ce texte du baron de Wismes :

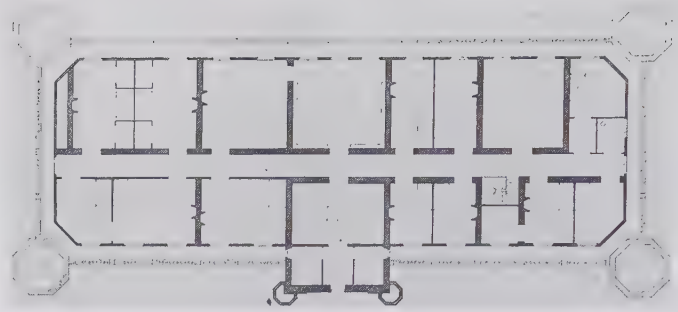
> « Lorsque le comte de la Rochefoucauld se fut résolu à construire son château, il chargea plusieurs architectes de



*255. Projet pour le château de Challain-la-Potherie, 1847 (?), façade sur le jardin.*



*253. Projet pour le château de Challain-la-Potherie, 1847 (?). Plan du rez-de-chaussée.*



*254. Plan du 1er étage.*

lui remettre des plans. M. Hodé lui remettait le sien le 29 août 1846 et quelques jours après il recevait une lettre commençant ainsi : *Plus nous avons examiné vos plans, plus nous les avons admirés. Mon désir de construire s'en est augmenté; ce serait une magnifique demeure qui, j'en suis certain, fixerait votre réputation.* Les plans de M. Hodé furent en effet définitivement acceptés, et leur exécution eut lieu sans aucun changement. M. Hodé avait eu l'honneur de compter parmi ses concurrents le célèbre architecte du Louvre, Visconti, dont le style du reste différait complètement de celui de la Potherie et se rapprochait beaucoup plus de celui de l'époque de Henri II »[10].

Il est évident que le projet conservé dans les archives de Visconti est celui pour Challain-la-Potherie. Il en a toutes les caractéristiques (y compris le style qui est bien celui de Henri II, à l'opposé du flamboyant souhaité par le comte de la Rochefoucauld). Un détail des fenêtres du premier étage, traitées en croisées avec archivolte en accolade, montre que l'architecte avait partiellement cédé à la demande du propriétaire en adoptant des formules gothiques de convention (leur désaccord est surprenant avec le rez-de-chaussée en portique et les petites lucarnes à l'italienne). La date convient également : 1846 est l'année où Visconti présente ses premiers projets pour la réunion du Louvre et des Tuileries, auxquelles son projet de château fait manifestement allusion. La rivalité entre un architecte de province et le maître parisien peut surprendre. Elle est cependant attestée par le Baron de Wismes et elle peut se comprendre dans des perspectives purement politiques.

Parisien, Visconti suit la mode, qui se détourne du gothique pour adopter la Renaissance. Il y a longtemps déjà qu'Hippolyte Destailleurs a réuni son illustre collection et que les premières grandes restaurations ont été entreprises dans les châteaux royaux (Fontainebleau en 1834, Pau par Lefranc en 1837) ou dans de grandes demeures comme Meillant, entièrement remaniée par Louis Lenormand entre 1842 et 1846 dans le style du XVe siècle. La politique des monuments historiques est en train de prendre forme : l'hôtel de Cluny est devenu un musée depuis 1843, Blois, la Sainte-Chapelle et Notre-Dame de Paris sont en restauration depuis 1844. On peut d'ailleurs mesurer les progrès brusques de la connaissance artistique du Moyen Age ou de la Renaissance quand on compare le travail très interprétatif de Duban à Blois et celui, beaucoup plus rigoureux, de ses collaborateurs Lassus et Viollet-le-Duc pour la Sainte-Chapelle de Paris[11]. « Le gothique a fait son temps comme mode, écrira bientôt le comte de Laborde[12]. Le prince Soltykoff a été le dernier à se bâtir une demeure gothique et il n'ose pas y entrer. Pas un café qui voulut aujourd'hui d'une décoration à ogive, pas un fabricant de meubles qui osât faire une chaise à croisillons et à lancettes. J'ai vu refuser à Paris par le jury de l'Exposition de Londres la dernière pendule en cathédrale gothique ».

Choisir le gothique en s'inspirant, comme le fait René Hodé, du Verger ou de Mehun-sur-Yevre, est à contre-courant. Son client le suit (et même l'encourage), parce que le gothique a pour lui une signification politique comme instrument de la reconquête de l'électorat paysan. Le style élaboré de la Seconde Renaissance et l'écriture sophistiquée d'un grand maître parisien auraient beaucoup moins d'effet que le néo-gothique de conte de fée proposé par René Hodé. La Rochefoucauld va en devenir le protecteur et consolider, comme il l'écrit lui-même, la réputation de l'architecte provincial (qui n'a pour l'instant à son actif que la transformation du château de Chanzeau en castel gothique pour le comte de Quatrebarbes, en 1845). Visconti est perdant dans cette affaire parce que son architecture est celle de l'élite intellectuelle et sociale de la capitale. ses clients sont des hommes politiques ou des hommes d'affaires qui adhérent entièrement au régime en place et non pas des aristocrates ultras en froid avec la Monarchie de Juillet. Rassurons-nous, il aura bientôt sa revanche en recevant la commande du Nouveau Louvre.

Et ce ne sera que justice : dans le langage de l'éclectisme, Visconti montre une extraordinaire virtuosité. Le plagiat l'intéresse peu, alors qu'il est un idéal pour Jean-Baptiste Lassus ou August Welby Pugin. Comme il veut réaliser une synthèse de la culture historique, il mélange les châteaux de la Loire ou les palais royaux de la fin de la Renaissance et les traite avec l'esprit du baroque. Anti-académique, l'architecture qu'il crée est entièrement neuve. Non seulement, on peut le considérer avec Félix Duban comme le créateur de l'art éclectique en France[13]. Mais, ses châteaux le montrent, il s'est efforcé de renouveller une esthétique figée et d'y introduire un dynamisme nouveau. L'invention spatiale, l'aspect le plus original de sa production pour des yeux formés à la culture contemporaine, devait devenir fondamentale pour l'architecture de l'école moderne au XX^e siècle[14]. On a voulu y voir un décorateur mondain : il aurait mérité au contraire d'être célébré comme un des *pionniers du XX^e siècle !*

NOTES

1. L'édifice a été modifié par l'architecte-paysagiste Duchesne dans les années 1930 : les ailes latérales ont été surélevées pour augmenter le nombre de pièces, tandis que le parc était complètement remanié.
2. La Casina Valadier, construite en 1809-1814 dans les jardins du Pincio à Rome, s'intègre au grand projet impérial d'aménagement des environs de la place du peuple voulu par Napoléon I^er et exécuté sur les dessins de l'architecte néo-classique italien Guiseppe Valadier (dont elle porte aujourd'hui le nom).
3. Horace Sebastiani, général d'Empire, avait été envoyé comme ambassadeur auprès de la Sublime Porte pour défendre les intérêts français et s'opposer aux ambitions britanniques. En disgrâce sous la Restauration, il est député de Corse de 1819 à 1824. C'est à cette époque (1818 et 1822) qu'il achète les deux maisons d'Olmeta-di-Tuda, mais sa situation n'est guère favorable. Il reviendra au pouvoir, comme ministre de la Marine, en 1830 pour soutenir une politique méditerranéenne offensive. Désavoué par le refus de la Chambre de voter le traité qu'il proposait avec les Etats-Unis, il démissionne avec éclat en 1834. Il reviendra tout puissant deux ans plus tard : c'est lui qui est chargé d'organiser la visite en Corse du duc d'Orléans, à la suite de l'attentat de Fieschi qui avait fait découvrir les problèmes de l'île. Il obtient quatorze millions de crédits pour l'équipement de la Corse et, en 1837, sera nommé citoyen d'honneur de l'île par ses compatriotes. Il est probable que les travaux du château de Tuda sont en rapport avec sa nouvelle position de responsable des affaires de la Corse au gouvernement (la mort de Charles-André Pozzo di Borgo l'ayant consacré comme tel), à moins qu'ils ne correspondent à sa nomination comme maréchal de France en 1840. En 1846, la mort accidentelle de sa fille, la duchesse de Choiseul-Praslin, le poussera à abandonner ses possessions insulaires. Il revend son château à Fabien Paganelli de Zicavo, parent des Abatucci, familiers de l'empereur (ces renseignements sont extraits de l'important dossier de classement du château de Tuda, aux archives du Service des Monuments historiques du ministère de la Culture).
4. Si l'on en juge par la maquette conservée au château, la tour était initialement prévue sous forme polygonale à l'extérieur comme à l'intérieur et le toit en poivrière. C'est à l'exécution que Visconti modifie la couverture pour la rendre moins prégnante en silhouette et renforce à l'inverse le contraste entre le volume cylindrique de la tour et les formes parallèlépipédiques des maisons — simplification qui va de pair avec l'opposition entre brique et enduit retenue pour l'épiderme.
5. Strawberry Hill (1749-1792), la maison de campagne d'Horace Walpole dans le Middlesex, avait été la première construction néo-gothique d'importance en Angleterre. L'immense succès littéraire et touristique qu'elle a remporté devait en faire le modèle du genre. Nombreux sont les dessinateurs qui se sont attachés à cadrer les aspects pittoresques de la construction, en soulignant les effets internes/externes provoqués par des murs de clôture à la silhouette découpée.
6. Le château de Lissy est connu par la publication de Normand fils, *Paris moderne,* planches 65 à 68, du tome II, paru en 1843. Il semble avoir disparu.
7. Ce studio près de l'entrée est sans doute lié, comme c'était souvent le cas, aux nécessités de gestion d'un domaine agricole important. L'hypothèse d'un appartement de plain-pied pour une personne âgée est moins probable, car sa position derrière la porte du château le priverait de toute indépendance.
8. L'intercalation d'un couloir partiel dégageant l'appartement privé renvoie aux exemples anglais du XVIII^e siècle — Castle Howard, de Nicholas Hawksmoor, en particulier.
9. *L'œuvre de René Hodé entre 1840 et 1870* a fait l'objet d'une exposition très intéressante organisée à la C.N.M.H.S. de Paris par Christian Derouet (article de synthèse dans *Les Monuments historiques de la France,* 1976/4, p. 49 à 64, publié sous forme de tiré a part comme catalogue et accompagné d'un cahier documentaire sur « châtelains et châteaux dans la littérature angevine contemporaine »).
10. Baron de Wismes, *Le Maine et l'Anjou historiques, archéologiques et pittoresques,* Paris, 1862, t. 2, n.p. 47^e notice p. 2 (cité d'après Ch. Derouet, *op. cit.).*
11. Il est surtout instructif de comparer la restauration-remeublement de l'église Saint-Germain-l'Auxerrois en 1838 et, moins de dix ans plus tard, celle de la Sainte-Chapelle, sous l'autorité du même architecte, J.-B. Lassus.
12. Léon de Laborde, *Rapport sur l'Exposition de 1851,* Paris, 1856, p. 765-766. L'hôtel Soltykoff auquel il fait allusion avait été bâti en 1848 par Jean-Baptiste Lassus pour un célèbre collectionneur dans le quartier François I^er. Après son achèvement, le propriétaire s'en désintéressa et vendit aussi bien l'édifice que ses collections.
13. Le rôle de Visconti dans le renouvellement des arts décoratifs au milieu du siècle est généralement sous-estimé. Il est pourtant le maître de Simon Constant-Dufeux, qui avait travaillé chez lui avant d'obtenir son Prix de Rome en 1829 (il allait devenir à partir de 1841 l'architecte de l'Ecole de Dessin à Paris), ainsi que d'Eugène Viollet-le-Duc, son assistant pour l'organisation des fêtes commémoratives des *Trois Glorieuses* en 1841 (Viollet-le-Duc était pour sa part professeur suppléant à l'Ecole de Dessin depuis 1834). Dans les années quarante, Visconti était avec Duban et Danjoy l'un des créateurs les plus originaux de la scène parisienne dans le domaine de la décoration d'architecture.
14. Le sens de l'espace, que le XX^e siècle a cru découvrir, était une des qualités majeures de l'architecture baroque comme l'a montré plus tard Siegfried Giedion. Le XIX^e siècle, apparemment, n'avait d'yeux que pour la Renaissance. Le cas de Visconti montre que, bien avant Gurlitt ou Wöllflin, on en avait compris la beauté. Il reste que l'architecte, en s'intéressant à cette période, sortait des conventions de son temps. Son opinion allait au-delà de celle de Viollet-le-Duc qui, en 1836, écrivait dans ses lettres d'Italie : « Je suis arrivé en Italie avec la mémoire remplie de Palladio, dont on nous nourrit dans les ateliers. Je ne puis te dire quel a été mon désenchantement lorsque j'ai vu l'architecture de ce maître. Que Bramante est un million de fois au-dessus de cet homme-là! Je le dis sans honte, mais je trouve Palladio, Sansovino et Vignole plus qu'ennuyeux » Lettre à M. Délecluze, 26 juillet 1837). Il fallait beaucoup d'audace pour préférer Bramante à Palladio, il en fallait encore plus pour arriver jusqu'au Bernin ou à François Mansart comme le fait Visconti.

# La Reunion du Louvre aux Tuileries

## Le Grand Dessein depuis la Révolution

En 1608, le Louvre et les Tuileries étaient reliés, le long de la Seine, par une grande galerie se rattachant à un gros pavillon d'angle terminant, au sud, les Tuileries toujours inachevées au nord.

Ainsi, après trente ans de guerres civiles, Henri IV marquait, par un chantier ouvert dès son arrivée à Paris, sa volonté de faire du Louvre et des Tuileries réunis un ensemble palatial digne du lustre qu'il souhaitait redonner à la monarchie, ainsi que son désir de relancer durablement l'activité des métiers du bâtiment. Ce qu'on a appelé le «Grand Dessein», la réunion du Louvre et des Tuileries sera alors, jusqu'au milieu du XIX^e^ siècle, une des constantes obsessions de règnes et de régimes soucieux d'affirmer leur grandeur et leur puissance dans l'accomplissement de ce gigantesque programme monumental.

Après l'achèvement des Tuileries vers 1670 et l'arrêt des vastes travaux d'agrandissement menés conjointement au Louvre, Louis XIV se détournera du grand chantier parisien au profit de Versailles et il faudra attendre le retour du pouvoir central à Paris, en 1789, pour que de grands projets reviennent à l'ordre du jour.

Napoléon se devait de reprendre le «Grand Dessein». Ses architectes Percier et Fontaine lui proposèrent plusieurs variantes d'un projet qui fut mis en parallèle avec ceux d'une quarantaine d'autres architectes en 1809, mais, finalement, seule sera réalisée une partie de la galerie bordant la rue de Rivoli, augmentée de quelques travées pendant la Restauration.

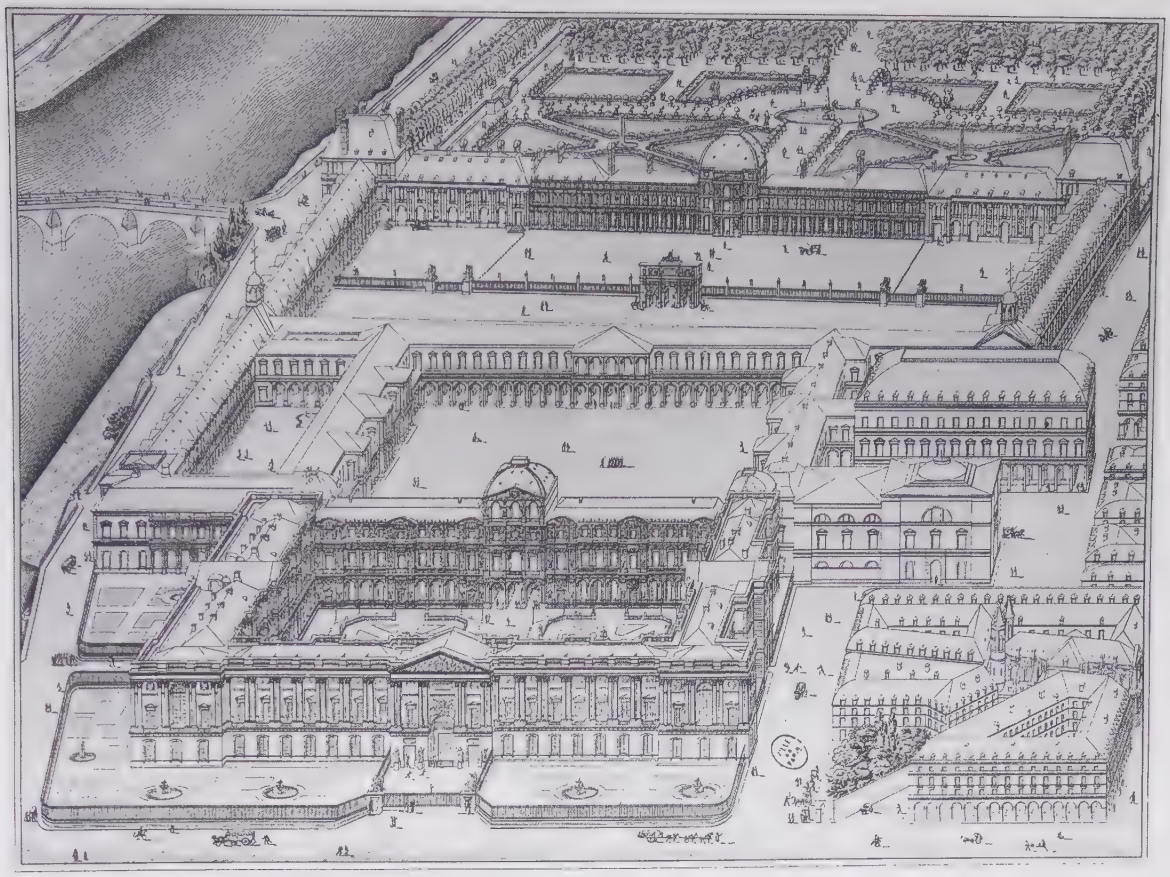
Au début de la Monarchie de Juillet Louis-Philippe caressera, à son tour, le rêve de réaliser le «Grand Dessein». Souhaitant retrouver aux Tuileries le confort et l'espace dont il disposait au Palais-Royal pour lui et sa nombreuse famille et donner plus de place aux différents services attachés à la Couronne, il fit étudier, en décembre 1830, par Fontaine, qui restera en poste jusqu'en 1848, un agrandissement des Tuileries sur le jardin et leur réunion au Louvre, le tout relié au Palais-Royal par un ensemble de galeries et de portiques. Le projet, financièrement énorme, n'aboutit pas et Fontaine, dans son «Journal» écrit «que l'on prit le parti d'ajourner et de remettre à des moments plus calmes l'exécution d'un travail qui exigeait des sommes et un temps difficiles à trouver».

Un peu plus tard, au printemps de 1833, une nouvelle tentative pour achever la réunion du Louvre aux Tuileries fut menée par Thiers, ministre des Travaux publics et du Commerce, dans le cadre d'un vaste programme de travaux destiné à relancer l'activité économique et à lutter contre le chômage. Sur cent millions demandés par Thiers à la Chambre des députés, dix-huit devaient être attribués à la liste civile et consacrés à la prolongation de l'aile septentrionale sur la rue de Rivoli et à la construction d'une galerie transversale nord-sud, coupant le Carrousel, où aurait été installée la Bibliothèque royale dont le transfert était alors envisagé. La proposition de loi s'appuyait sur le projet de Percier et Fontaine datant de l'Empire mais simplifié. Mais la Chambre ne voulut pas suivre Thiers et ne vota que les grands travaux en ajournant le déplacement de la Bibliothèque et l'achèvement du Louvre. La question restait une fois de plus en suspens.

## La Seconde République et l'achèvement du Louvre

Le 24 février 1848, après trois jours de manifestations et de combats désordonnés, Louis-Philippe abandonne la partie et quitte vers midi quarante le château des Tuileries qui sera envahi et saccagé peu après. Par contre aucune déprédation ne sera commise au Louvre.

La Révolution de 1848 ayant eu, en partie, pour causes la misère, le chômage et la crise économique, le Gouvernement provisoire devait, au moins dans un premier temps, tenter de satisfaire les revendications de ceux qui le soutenaient. C'est ainsi que fut signé, dès le 25 février, un décret garantissant «l'existence de l'ouvrier par le travail» que, le 27, fut prise la décision d'organiser d'urgence de grands chantiers de terrassement et enfin, le



*259.*
*Projet de réunion du Louvre par Percier et Fontaine, 1809.*

28, celle d'entreprendre dans Paris d'importants travaux de voirie. C'est l'origine des « Ateliers nationaux », tandis qu'une « Commission pour les travailleurs », la commission dite du Luxembourg, était créée par le Gouvernement provisoire, première et timide ébauche en France d'un ministère du Travail.

C'est donc dans un contexte bien particulier que fut signé, juste un mois après l'abdication de Louis-Philippe, le 24 mars 1848, un décret qui aboutira, quatre ans plus tard, à la décision définitive d'achever la réunion du Louvre et des Tuileries :

> Au nom du Peuple français;
> Le Gouvernement provisoire,
> considérant qu'il convient à la République d'entreprendre et d'achever les grands travaux de la paix,
> que le concours du Peuple et son dévouement donnent au Gouvernement provisoire la force d'accomplir ce que la monarchie n'a pas pu faire qu'il importe de concentrer dans un seul et vaste palais tous les produits de la pensée, qui sont comme les splendeurs d'un grand peuple,
> Décrète :
> 1 - Le Palais du Louvre sera achevé;
> 2 - Il prendra le nom de Palais du Peuple;
> 3 - Ce Palais sera destiné à l'exposition de peinture, à l'exposition des produits de l'industrie, à la Bibliothèque nationale;
> 4 - Le peuple des travailleurs est appelé tout entier à concourir aux travaux de l'achèvement du Louvre;
> 5 - La rue de Rivoli sera continuée d'après le même plan;
> 6 - Une commission sera nommée par le ministre des Finances, par le ministre des Travaux publics et par le maire de Paris pour règler tous les moyens d'exécution;
> 7 - Le maire de Paris, le ministre des Finances et le ministre des Travaux publics sont chargés de l'exécution du présent décret;
> Fait en conseil le 24 mars 1848 :
> Dupont (de l'Eure), Arago, Lamartine, Ledru-Rollin, Louis Blanc, Marie, Armand Marrast, Flocon, Albert, Garnier-Pagès, Ad. Crémieux. Le Secrétaire Général du Gouvernement Provisoire : Pagnerre.

Le décret était accompagné d'un décret complémentaire déclarant l'achèvement du Louvre d'utilité publique et, le 3 mai, d'un troisième texte concernant le prolongement de la rue de Rivoli jusqu'à la rue Saint-Antoine.

Le Gouvernement provisoire désirait donc engager une grande opération d'urbanisme qui, par ailleurs, ne faisait que reprendre les plans de l'Empire, abandonnés dans ce quartier depuis une quarantaine d'années. Et il est remarquable que, malgré le déroulement accéléré des événements politiques qui, de mars à juin et de juin à décembre, transformeront complètement l'orientation des

gouvernements de la République et aboutiront à l'élection de Louis-Napoléon Bonaparte à la présidence, la mise en œuvre du décret du 24 mars sera constamment poursuivie.

En effet, dès le 19 mai, le ministre des Travaux publics, Ulysse Trélat (1798-1879) confie à Visconti et à Emile Trélat, alors architecte départemental de la Seine-et-Marne, son élève et par ailleurs fils du ministre, la mission «de chercher le moyen, pour l'administration, de réunir les avantages des études entreprises à diverses époques» et les chargea de l'étude des projets et de la direction des travaux.

Le transfert de la Bibliothèque nationale étant le principal objet du programme fixé pour les futurs bâtiments du Louvre, Visconti fut pressenti, bien évidemment, pour cette mission de synthèse, en tant qu'architecte de la Bibliothèque nationale, mais aussi en raison des connaissances pratiques et techniques du problème qu'il avait acquises lors des études des nombreux projets d'installation de la Bibliothèque dans les lieux les plus divers et proposés sans résultat depuis vingt ans.

Deux mois après, Visconti et Trélat présentaient leur travail au Conseil général des Bâtiments civils réuni les 17, 18 et 20 juillet sous la présidence d'Augustin Caristie. Tirant parti de plusieurs propositions antérieures, celles de Fontaine en particulier, les architectes, pour masquer le défaut de parallélisme entre les deux palais et pour augmenter la surface bâtie, doublent sur presque la moitié de leur longueur les deux galeries, sud, du bord de l'eau, et nord, à prolonger le long de la rue de Rivoli, avec de nouveaux bâtiments formant des cours intérieures et disposés de part et d'autre d'une nouvelle place.

A l'issue de ces trois séances le Conseil «a donné à l'unanimité son approbation à la disposition générale du projet ainsi qu'à la plupart de ses dispositions de détail comme présentant dans l'ensemble l'unité, la simplicité et la symétrie convenables», non sans faire quelques observations, demandant en particulier aux architectes d'élargir les galeries projetées ainsi que les portiques extérieurs en diminuant la largeur des cours intérieures et en supprimant les portiques prévus au pourtour de ces cours, d'améliorer la desserte des nouvelles galeries et d'envisager la possibilité de couvrir une des cours pour les expositions de l'industrie. Cette dernière idée sera étudiée ultérieurement par Lefuel et reprise de nos jours par l'architecte Ieoh Ming Pei pour les cours de la partie nord du Louvre.

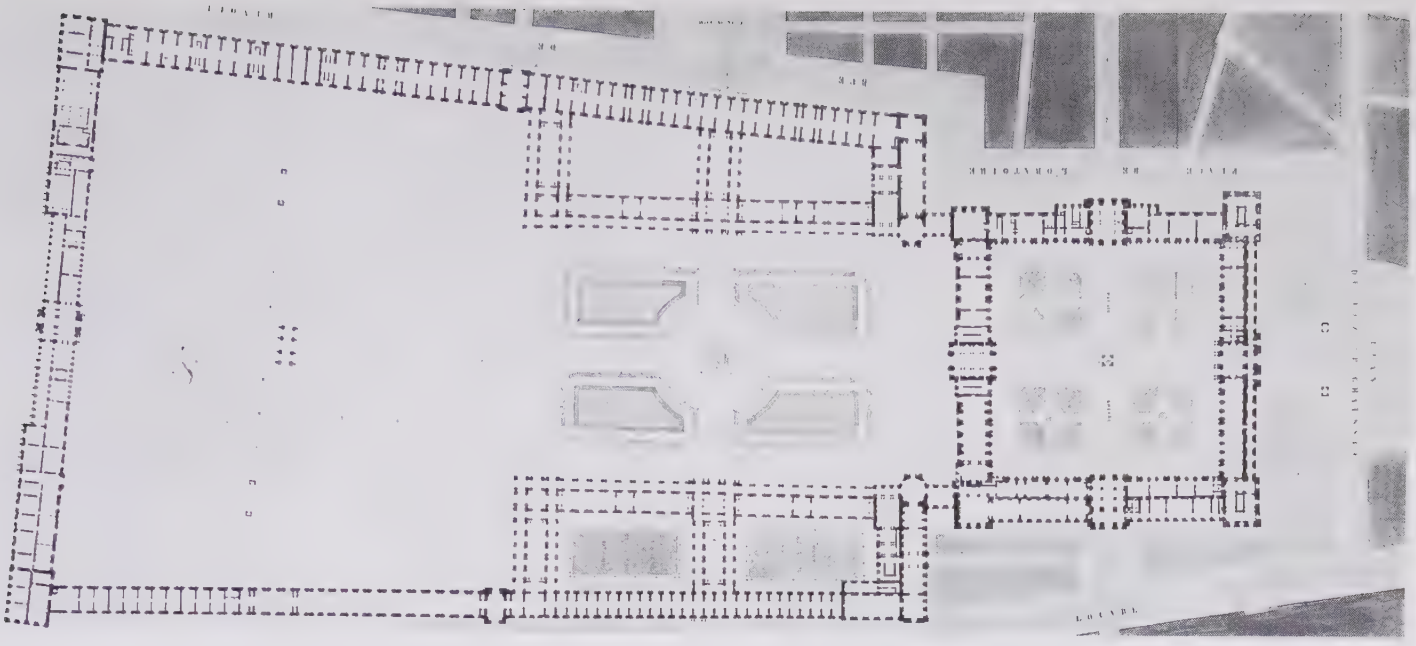
Par ailleurs, le Conseil souhaite maintenir l'entrée du musée à peu près au centre de l'étendue totale du musée et établir l'entrée de la bibliothèque face à celle du musée. Il approuve enfin le prolongement de l'aile Rivoli et la plupart des ordonnances des façades. Par contre, le transfert, au centre de la Cour Carrée, de la fontaine des Innocents, également présenté dans le projet, «pouvant nuire à la perspective des vestibules», suscite des réserves. Déjà émise sous l'Empire, par Alexis Donnet en 1809, cette proposition sera reprise par Duban et finalement abandonnée. En conclusion «le Conseil pense que le projet, tel qu'il est actuellement présenté, peut être adopté sauf à prendre en sérieuse considération les observations qui précèdent dans les études d'exécution qui, en raison de l'extrême importance de cette affaire, devront être communiquées ultérieurement au Conseil».

Le projet comprenant les modifications souhaitées ne reviendra cependant devant le Conseil général des Bâtiments civils qu'en février 1849, à la faveur de l'élection présidentielle du 10 décembre précédent et de la formation d'un nouveau ministère qui allaient donner une impulsion nouvelle au projet. En effet, le baron Théobald de Lacrosse (1796-1865), nouveau ministre des Travaux publics, sans doute pressé par le Président de la République qui, en place depuis deux mois, commence, non sans arrière-pensées à s'intéresser au Louvre et aux Tuileries, doit présenter le 22 février à l'Assemblée nationale un projet de loi relatif à l'achèvement du Louvre.

Le Conseil est donc informé, le 17 février, que le ministre «désirait qu'il put émettre sans aucun délai un avis sur les devis relatifs à l'achèvement du Louvre, en raison de la préparation d'un projet de loi qui doit très prochainement être présenté à l'Assemblée nationale».

Réuni le 19 février, sous la présidence de Fontaine, nommé président honoraire du Conseil général des Bâtiments civils après avoir démissionné le 24 septembre précédent de toutes ses fonctions, «le Conseil reconnaît qu'en général les plans actuellement présentés apportaient des améliorations notables comparativement à ceux qui avaient été précédemment soumis au Conseil et satisfont aux différentes observations dont les précédents plans avaient été l'objet... Quant aux diverses élévations, le Conseil applaudit au soin et au talent avec lesquels Messieurs les architectes se sont appliqués à rappeler l'architecture des diverses époques de la construction du Louvre auxquelles ces élévations se rattachent et compte sur leurs nouveaux efforts pour y apporter tous les perfectionnements de détail que leur étude définitive pourrait leur inspirer. En résumé, sauf les objections qui précèdent, que le Conseil a communiquées à MM les architectes qui ont déclaré les prendre en considération dans leurs études d'exécution, le Conseil pense que le projet mérite d'être adopté définitivement».

L'objet du projet de loi présenté par Lacrosse le 22 février 1849 devant l'Assemblée nationale est presque identique à celui des décrets de mars 1848 mais les dispositions financières sont beaucoup plus précises, fondées en particulier sur la vente de forêts et d'immeubles provenant de l'ancienne Liste civile. Larosse le décrit ainsi : «En se transportant par la pensée à l'époque où ces projets seront réalisés, on voit à l'est les quatre grands



*260. Projet d'achèvement du Louvre par Visconti et Trélat, 1848. Plan du rez-de-chaussée.*

corps de logis du Louvre conservant leur destination actuelle, rattachés, par la galerie du sud, où les tableaux anciens demeureront constamment découverts, avec le palais des Tuileries, dont les grands appartements seront consacrés aux collections d'objets précieux par leur origine ou par la matière employée dans leur confection. L'aile droite des Tuileries, son prolongement, ainsi que les bâtiments indiqués au plan, renferment la Bibliothèque nationale et offrent aux dépôts littéraires un espace presque double de celui qu'ils occupent dans le bâtiment de la rue Richelieu. Du côté du midi, les galeries adjacentes sont destinées à servir alternativement aux expositions de peinture et à celles de l'industrie. Deux cours faciliteront l'exhibition des objets de grande dimension. Elles laissent disponible une superficie supérieure à celle des constructions provisoires qui s'élèvent tous les cinq ans aux Champs-Elysées. Les cours contiendront au besoin des machines dont l'exposition permanente serait désirable. Un monument élevé entre les deux galeries fera disparaître le défaut de parallélisme des axes des Tuileries et du Louvre. Dans le projet de MM Visconti et Trélat, le style architectural du Vieux Louvre se marie habilement à celui des Tuileries dans les façades des bâtiments nouveaux. Les devis rédigés par MM Visconti et Trélat, et vérifiés au Conseil des Bâtiments civils, évaluent la dépense des constructions à 22 980 000 francs».

C'est à l'occasion de la discussion de ce projet de loi que Victor Hugo, alors représentant de Paris à l'Assemblée nationale, donna son opinion sur l'achèvement du Louvre. Il approuvait le plan de Visconti et voulait, en y installant également l'Institut, faire du Louvre «une Mecque de l'intelligence».

Une commission parlementaire fut nommée, suivie d'une autre après les élections de mai 1849, qui se réunirent fréquemment. Firent, entre autres, partie de ces deux commissions : Ferdinand de Lasteyrie, Victor Schoelcher, Ludovic Vitet, Bixio. Mais, rejetant toute idée de déplacement de la Bibliothèque nationale et, plus encore, toute velléité de nouvelles constructions, il ne fut gardé du projet de loi que les mesures d'expropriation de la place du Carrousel, quelques crédits pour le Vieux Louvre et le très modeste prolongement de la rue de Rivoli.

La proposition de loi qui ne sera mise aux voix que le 4 octobre 1849, écho des conflits entre l'Assemblée et le Président de la République, n'est donc plus qu'un pâle reflet du projet de loi présenté le 22 février. Mais le traité avec la Ville, annexé à la loi, prépare le terrain et la voirie pour un achèvement du Louvre que l'Assemblée nationale semble considérer comme proche et inéluctable et qu'elle se garde bien, en définitive, de contrarier.

La loi est adoptée par 310 voix contre 239. La montagne a donc accouché d'une souris et le grandiose projet de mars 1848 et février 1849 se réduisait à une simple opération de voirie accompagnée de quelques mesures d'aménagement du Louvre.

La conclusion provisoire de ces péripéties fut, pour Visconti et Trélat, l'allocation par le ministère des Travaux publics d'une somme de 15 000 F «à titre d'honoraires et de remboursements de frais de toute nature relatifs à la rédaction du projet d'achèvement du Louvre».

## La restauration du Vieux Louvre par Félix Duban

L'achèvement du Louvre était donc une fois encore repoussé *sine die* mais la Seconde République se préoccupa cependant de l'état du Vieux Louvre dont certaines parties étaient depuis longtemps fort mal en point. Un crédit de deux millions de francs, voté le 12 décembre 1848, fut accordé pour la restauration de la galerie d'Apollon, l'aménagement et la décoration de la salle des sept Cheminées et du Grand Salon Carré. L'aménagement des abords du Vieux Louvre et de la Cour Carrée, ainsi que l'achèvement de la décoration extérieure de la Grande galerie seront également réalisés grâce à la loi du 4 octobre 1849.

Pierre François Léonard Fontaine ayant démissionné, nous l'avons dit, le 24 septembre 1848, âgé de 86 ans et en poste depuis 1801, c'est l'architecte Félix Duban, à qui on devait déjà la restauration de la Sainte-Chapelle et celle du château de Blois, qui fut pressenti dès le 14 octobre pour mener à bien ces très importants travaux auxquels il se consacrera jusqu'en mars 1854. Duban fut aussi chargé de l'application des travaux décidés par la loi du 4 octobre 1849 relatifs à l'agencement de la place du Carrousel et au prolongement de la rue de Rivoli. Du projet qui lui fut alors demandé par le ministre des Travaux publics il ne reste malheureusement que la description, datée du 11 juillet 1851, les plans et élévations ayant disparu antérieurement au 20 avril 1853.

La restauration du Vieux Louvre, décidée et entreprise par la Seconde République, faisait évidemment partie intégrante de la campagne d'achèvement du « Grand Dessein » menée par Napoléon III au début du Second Empire.

Concurremment à ceux conduits par Visconti les travaux de Duban furent poussés avec une vigueur dont témoigne cette réponse d'Achille Fould, ministre d'Etat, à une lettre où Duban annonce avoir épuisé les crédits de l'exercice 1852 pour la restauration de la Grande Galerie : « Je vous invite, Monsieur, conformément aux ordres de l'Empereur [depuis huit jours] à imprimer aux travaux de restauration dont il s'agit, *toute l'activité* possible et je vous autorise à prendre dès à présent les mesures les plus promptes et les plus complètes pour arriver à ce but ». (10 décembre 1852).

Duban démissionna de son poste en décembre 1853 à la suite des critiques de son aménagement de la Cour Carrée, celui que nous avons connu jusqu'à ces dernières années, et fut remplacé par Visconti qui, déjà architecte de l'empereur chargé de la réunion du Louvre aux Tuileries et architecte des Tuileries, devint alors l'architecte des deux palais. Mais la mort de Visconti, cinq jours après la parution de l'arrêté, maintiendra cependant Duban en place jusqu'en mars 1854. Il sera, la même année, élu à l'Institut, en remplacement de... Visconti.

## Le décret du 12 mars 1852

Dès le 2 janvier 1852, juste un mois après le Coup d'Etat, le *Moniteur* annonce que « le palais des Tuileries sera à l'avenir la résidence officielle du Président de la République ». Louis-Napoléon, jusqu'à cette date, résidait à l'Elysée. Il était clair que la restauration de l'Empire n'était plus qu'une question de temps.

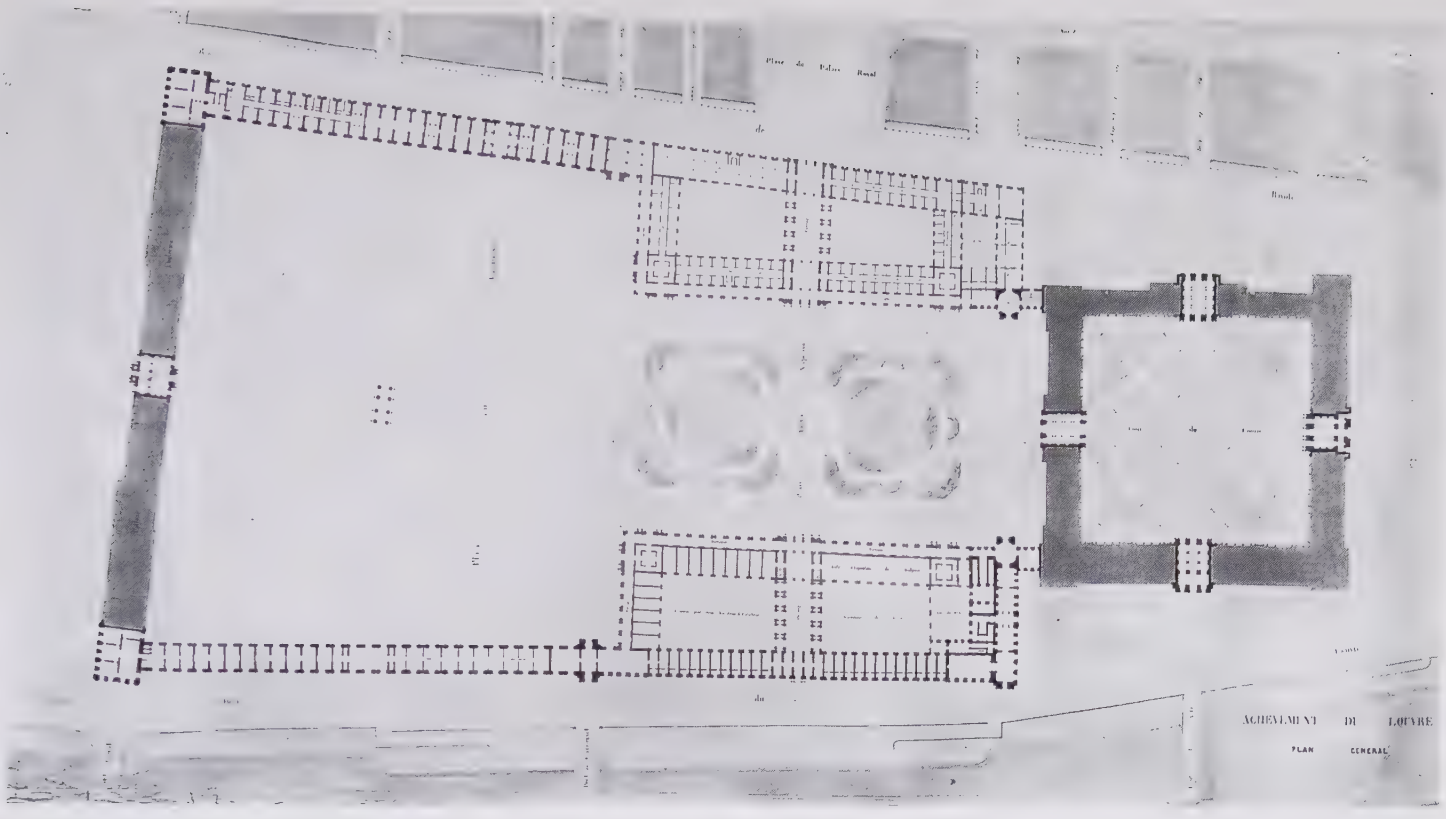
Les palais nationaux, gérés pendant la Seconde République par le ministère des Travaux publics, sont rattachés à la Liste civile rétablie par la Constitution du 14 janvier 1852. Un senatus consulte du 25 décembre de la même année précise que « tous les travaux d'utilité publique, toutes les entreprises d'intérêt général, sont ordonnés ou autorisés par décrets de l'Empereur ». Le chef de l'Etat avait donc la possibilité de mener à bien les grandes opérations monumentales et d'urbanisme, éléments essentiels de la politique de prestige et de plein emploi qu'il entendait entreprendre en profitant de l'évident « état de grâce » des premières années du règne. C'était aussi, pour Louis-Napoléon, une revanche du président de la Seconde République sur les Assemblées qui l'avaient constamment contré dans tout ce qui pouvait ressembler à une politique de grandeur personnelle.

L'achèvement du « Grand Dessein » et l'établissement dans le périmètre Louvre-Tuileries d'un vaste ensemble administratif et culturel sera l'une des « grandes pensées » du Second Empire, l'une de celles que Napoléon III suivra avec le plus d'attention. Les grands travaux qu'il va entreprendre au Louvre et aux Tuileries entre 1852 et 1870, chaque tranche s'inscrivant dans un contexte particulier, auront un but unique : faire du Louvre et des Tuileries un seul ensemble homogène où, de Philippe Auguste à Napoléon III, tous les règnes et tous les régimes se trouveront unis par cinq cents mètres de bâtiments somptueux.

Sans oublier que, pour ce quarantehuitard imprégné de saint simonisme, c'est aussi la mise en œuvre du plus grand des Ateliers nationaux et la réunion du pouvoir et des arts grâce aux prouesses de la technique moderne.

Le jeudi 26 février 1852 le Conseil général des Bâtiments civils est convoqué à la suite d'une lettre du nouveau ministre d'Etat, le comte Xavier de Casabianca « qui transmet à l'examen du Conseil, en réclamant un avis aussi prompt que possible, les projets et devis de Monsieur Visconti pour la jonction du Louvre et des Tuileries... le décret pour l'exécution des travaux devant être signé par le président lundi soir » soit quatre jours plus tard. Comme on le voit, moins de trois mois après le Coup d'Etat, Louis-Napoléon est pressé et n'hésite pas à bousculer quelque peu la docte assemblée du Conseil général des Bâtiments civils pour en obtenir un avis par ailleurs de pure forme puisqu'il avait déjà lui-même fixé le programme du projet et approuvé les plans de Visconti.

Le vieux Pierre François Léonard Fontaine qui, âgé de



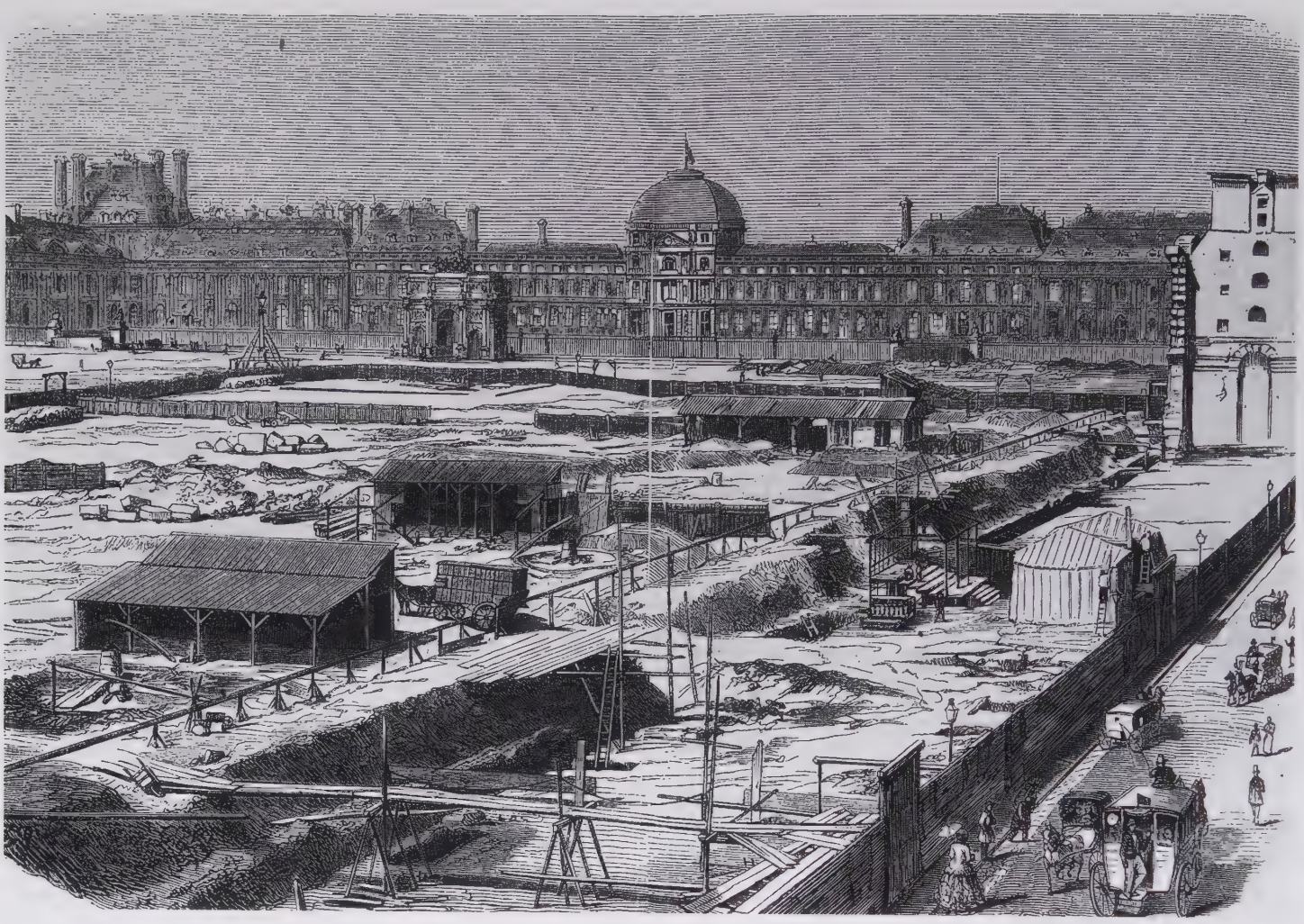

*261. Projet d'achèvement du Louvre de 1852.*

quatre-vingt-neuf ans, préside toujours assidument les séances du Conseil, «tout en exprimant n'avoir aucun sentiment d'opposition au projet d'achèvement du Louvre, désire ne prendre aucune part à la discussion» et quitte la séance. Architecte du Louvre et des Tuileries de 1801 à 1848, aucun des nombreux projets qu'il élabora avec Charles Percier sous l'Empire et la Monarchie de Juillet n'ayant vu le jour, son mouvement d'amertume en voyant l'achèvement du Louvre aboutir enfin, mais sans lui, est bien compréhensible.

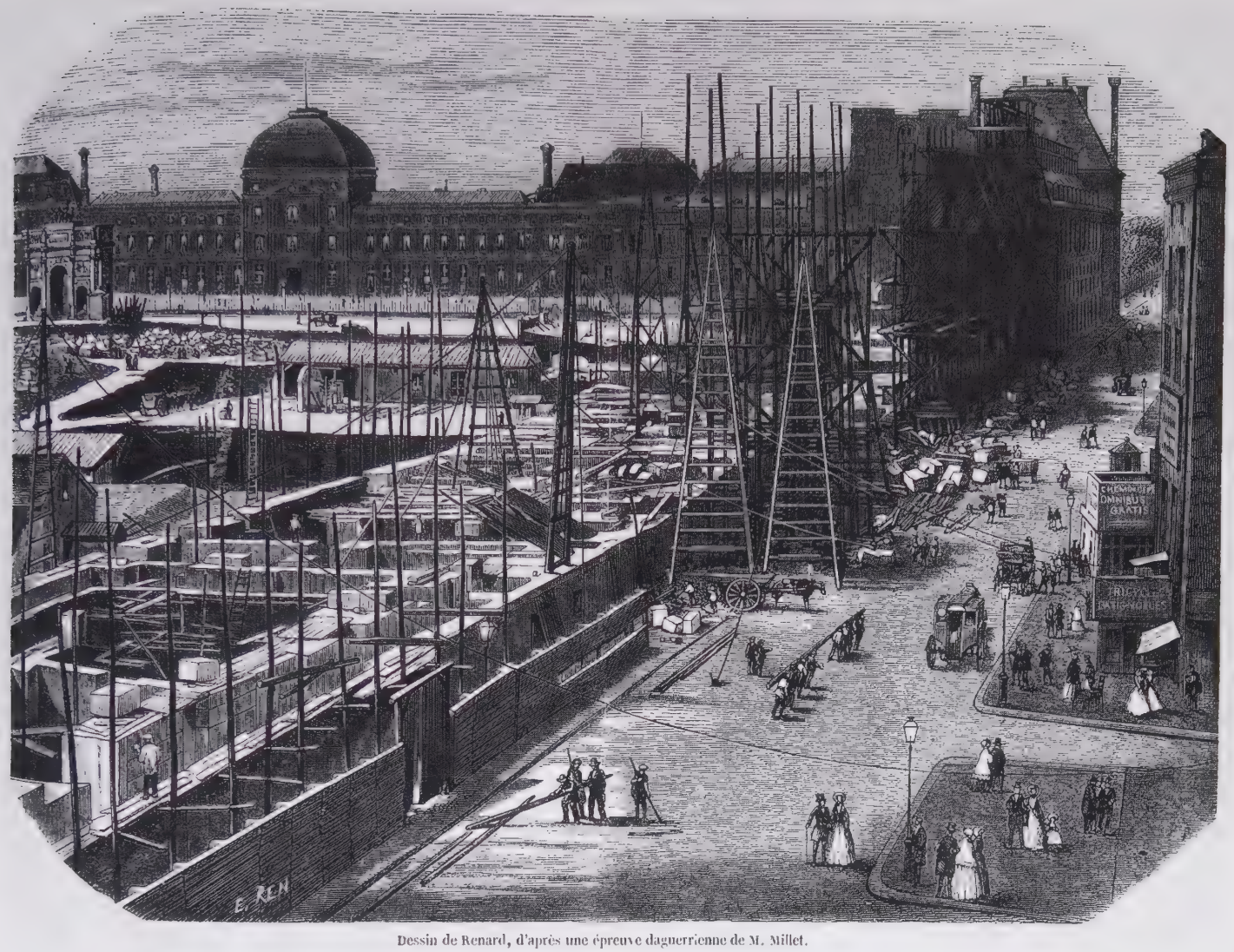
Après lecture du rapport de Visconti au ministre d'Etat et de la description sommaire qui y est jointe, «on procède à un premier tour d'opinion et on convient que le Conseil se réunira expressément samedi à 11 heures en présence de M.M. Visconti et Trélat». Le 28 on reprend donc la discussion, à laquelle participa, notamment, Prosper Mérimée, inspecteur des Monuments historiques. «M. Visconti met sous les yeux du Conseil une coupe, deux plans d'un des étages supérieurs d'une partie angulaire. Il fait connaître que le programme lui a été remis de la main de Monsieur le Prince-Président». (Le secrétaire de la séance, l'architecte Gourlier, avait d'abord écrit : M. le Président de la République, mais il s'est repris et a rayé le mot République. L'Empire était déjà presque fait !)

Le devis estimatif de Visconti, épais de 239 pages, se montait à 25 479 453 francs. Visconti et Trélat reprenaient pour l'essentiel le projet qu'ils avaient présenté en 1848 et en 1849 et dont la réalisation avait été repoussée, ou plutôt différée, par l'Assemblée législative, mais le programme était tout autre.

Plus question, comme dans les précédentes propositions, d'affecter l'ensemble des nouveaux bâtiments aux Arts et aux Sciences. Seul, le bâtiment parallèle à la Grande Galerie, au sud, est dévolu aux expositions annuelles de peinture et de sculpture. Il sera d'ailleurs absorbé par le musée et les salons seront hébergés par le nouveau palais de l'Industrie des Champs-Elysées. Quant à la Bibliothèque nationale qui devait occuper toute la partie nord dans le projet de 1848-1849, elle reste rue de Richelieu et sera agrandie et modernisée par l'architecte Henri Labrouste. Elle est remplacée par «la réunion, à proximité de la demeure du chef de l'Etat, des principales branches de l'administration et des diverses dépendances nécessaires... auxiliaires essentiels du pouvoir : le ministère de l'Intérieur et de la Police générale, le Télégraphe, l'Imprimerie nationale et des forces militaires suffisantes». De même, la place formée par ces nouvelles constructions, «Place des Hommes Illustres» en 1848-49, devient la «Place Louis-Napoléon» puis, sous l'Empire la «Place Napoléon III». Ainsi les Tuileries, résidence du chef de l'Etat, deviennent-elles le centre de tous les organismes d'un nouveau pouvoir autoritaire mais qui se veut également protecteur des arts et du patrimoine national. La caserne de la Garde fait dorénavant face à l'entrée du musée !



*262 et 263. Le chantier du Louvre d'après L'Illustration en août 1852 et août 1853.*




Dessin de Renard, d'après une épreuve daguerrienne de M. Millet.

*« On ne saurait trop admirer la fermeté et la promptitude avec laquelle les nouveaux travaux sont conduits. Il ne se passe pas de jour que l'administration à qui est confiée la direction des travaux du Louvre, n'ait à conférer avec M. Visconti soit pour débattre des conditions d'une adjudication nouvelle, soit pour trancher quelque difficulté de détail, soit pour régler les comptes des nombreux entrepreneurs qui d'après le mode proposé par la commission de contrôle reçoivent immédiatement le montant des travaux exécutés. Sous cette énergique direction le zèle éclairé, l'expérience et le talent de l'architecte, l'ardeur des ouvriers encouragés souvent par la présence et les bienveillantes marques d'intérêt de l'Empereur, triomphent de tous les obstacles. Qu'on en juge par un rapide coup d'œil jeté sur l'état des constructions. On a dû exécuter des fouilles immenses, jeter les fondations, construire les caves, et déjà l'aile qui donne sur la rue de Rivoli s'élève dans une moyenne de six mètres au-dessus du sol; déjà les arcades qui font face à la rue de Rohan sont couvertes. Deux mille ouvriers y travaillent et bientôt le premier guichet pourra être livré au public et faciliter la circulation, aujourd'hui bien souvent entravée.*

*(Le Moniteur Universel - 25 juillet 1853).*

Une troisième et dernière réunion se tient le dimanche 1er mars à l'issue de laquelle le Conseil émet l'avis suivant : « Le Conseil, consulté par M. le Ministre d'Etat sur les projet et devis, se montant à 25 479 453 francs, rédigé conformément aux intentions du Prince-Président par M. Visconti, architecte, pour la jonction du Louvre et des Tuileries;
après avoir reçu les explications verbales de M. le Chef de Division de la Direction des Palais et Manufactures;
après avoir conféré avec M. Visconti, avoir reçu ses explications et lui avoir communiqué les diverses observations ci après énoncées;
enfin, après avoir délibéré, tant dans ses séances ordinaires du 26 février et du 1er mars que dans une séance extraordinaire du 28 février, sur convocation spéciale adressée aux membres titulaires et honoraires;
a émis l'avis ci après :
Considérant

**1** que le projet dans son ensemble, a l'avantage de procurer l'achèvement depuis longtemps désiré d'un ensemble important et unique en Europe; de réunir, à proximité de la demeure du Chef de l'Etat les principales branches de l'administration et les diverses dépendances nécessaires;
enfin, de procurer des galeries spacieuses aux expositions annuelles...

**2** que le projet est en général bien conçu et ne donne lieu qu'à des remarques de détail qu'il sera facile de prendre en considération dans les études d'exécution;

Le Conseil pense que le projet mérite d'être adopté.

L'avis du Conseil est remis au ministre dans l'après-midi du lundi 2 mars mais le décret ne sera finalement signé que le 12 mars 1852

Il ne sera dorénavant plus question de la collaboration de Trélat. Hostile au coup d'Etat et au rétablissement de l'Empire, il se retira ou fut écarté de l'opération mais il poursuivit par ailleurs une longue et brillante carrière d'architecte et d'ingénieur.

Trois autres réunions du Conseil général des Bâtiments civils se tiendront encore, les travaux étant alors largement engagés, les 5, 6 et 8 juillet, pour prendre connaissance des réponses faites par Visconti aux observations formulées le 1er mars et qui portaient sur les points suivants :
— modification des passages vers la place du Palais Royal;
— agrandissement des locaux des ministères;
— installation d'un télégraphe aérien en plus du télégraphe électrique (!);
— ne placer aucun casernement ni aucune troupe près des galeries du musée;
— rapprocher le style des façades de la place Louis-Napoléon de celui de la façade du Louvre vis-à-vis des Tuileries (pavillon Sully et bâtiments adjacents);
— élever d'un étage l'avant-corps à droite du pavillon central, rue de Rivoli.

Réuni dans un vestibule de l'aile Rivoli, autour d'une maquette de l'ensemble du projet demandée par le Prince-Président et réalisée par le sculpteur Bies, le Conseil approuve les dispositions prises par Visconti non sans faire au sujet du style des façades de la place Napoléon une remarque dont Lefuel saura ultérieurement user et abuser : « Quand à l'élévation existante du Louvre faisant face aux Tuileries, en reconnaissant, d'une part, et le mérite de gravité et de simplicité qu'elle présente et le respect religieux qu'on doit à toute œuvre d'art de cette importance, d'autre part, ce qu'il y aura peut-être de nécessité et de convenance à mettre cette partie de l'ancien Louvre en harmonie avec les parties neuves, le Conseil fait observer que celà ne touche, n'importe en rien, ni à l'ensemble ni aux détails du projet et, qu'en conséquence, le meilleur parti sous tous les rapports est d'attendre que toutes les constructions neuves soient exécutées et achevées pour juger en toute connaissance de cause ce qu'il conviendra de faire à ce sujet».

## Le chantier du Nouveau Louvre

Un chantier de l'importance de celui qui allait s'ouvrir en plein centre de Paris, dans un quartier essentiel pour l'activité politique, économique et culturelle du pays, ne pouvait manquer de poser des problèmes nombreux et complexes que l'architecte n'était en mesure de règler qu'en étroite concertation avec les autorités préfectorales et municipales.

Dès le 1er mars 1852 Visconti s'occupe de l'organisation pratique du chantier. Il fait délimiter le périmètre des travaux par des barrières tout en laissant libre un passage de 10 mètres de large pour la communication entre le Louvre et la place du Carrousel. Il propose la division du chantier en lots concédés à des entrepreneurs différents; de douze initialement prévus leur nombre sera ramené à dix, puis à quatre; plus tard, avec Lefuel, et jusqu'à la fin des travaux, le chantier comprendra six lots.

Le 14 mars Visconti demande la constitution d'une agence des travaux et l'attribution d'un local. L'agence est créée par décret du ministre d'Etat le 26 mai. Elle comprend un bureau central, dirigé par un inspecteur principal, Jules Thierry, ancien inspecteur des travaux du ministère des Affaires étrangères, assisté de quatre inspecteurs et de deux agents et, pour chacun des quatre lots, d'un conducteur de travaux, d'un commis aux attachements, d'un inspecteur, d'un sous-inspecteur et d'un vérificateur. En tout vingt-trois personnes. Le ministère d'Etat exerce sa tutelle par l'intermédiaire d'un contrôleur général nommé Guillaumot.

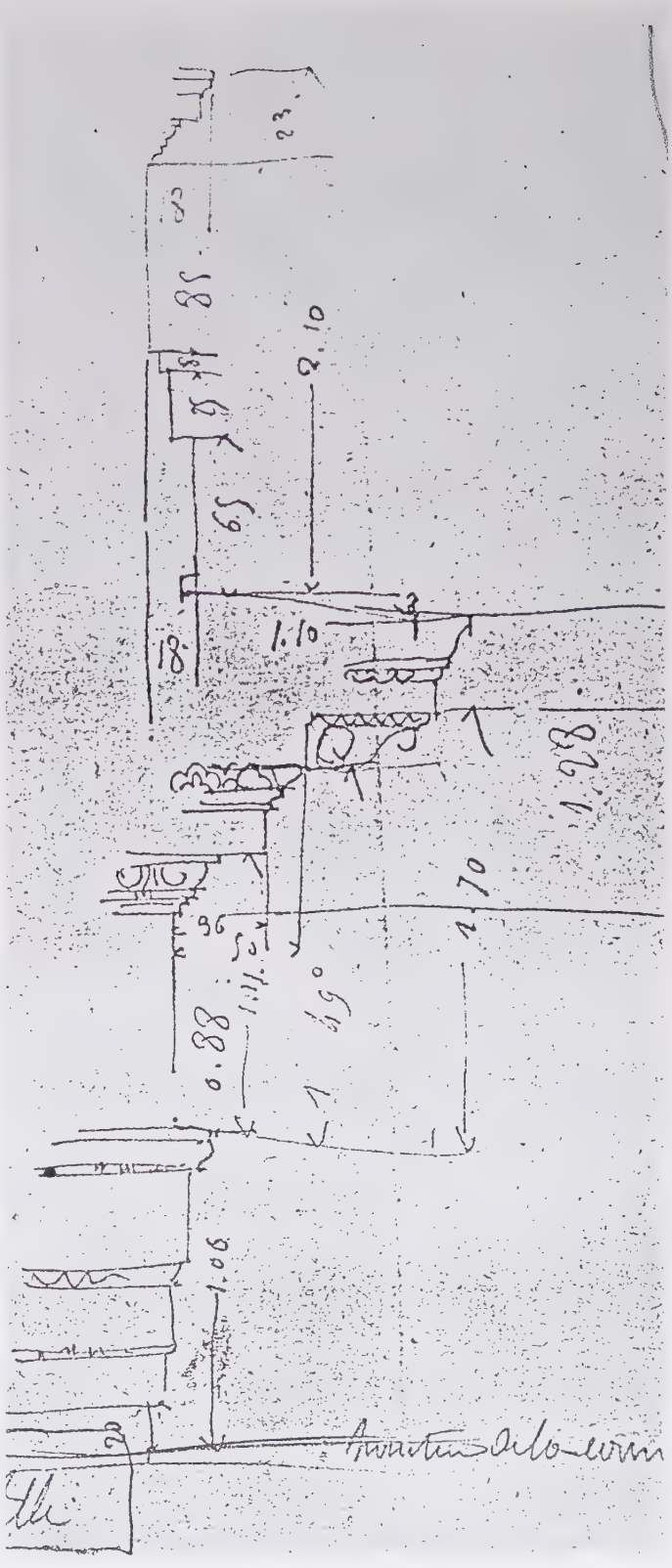
Un premier local est attribué à l'agence dans un corps de garde inoccupé, au rez-de-chaussée de la partie nord de la Cour Carrée, mais il est également réclamé par Nieuwerkerque, directeur des musées. L'agence sera fi-

nalement hébergée dans huit pièces, à l'entresol de la bibliothèque du Louvre, et dans deux remises, grâce à l'obligeance de Louis Barbier, le conservateur de la bibliothèque et emménage à partir du 5 juin (au-dessus de l'actuelle porte Barbet de Jouy).

Les problèmes de circulation sont règlés par l'interdiction faite aux tombereaux et voitures du chantier d'emprunter la rue de Rivoli vers la place de la Concorde; ils devront passer par les guichets du Carrousel et l'est de la rue de Rivoli. Deux nouveaux guichets sont ouverts le 1er juillet vis-à-vis de la rue de Rohan pour rétablir dans le sens nord-sud la circulation, interrompue par les barrières du chantier. Toutes ces mesures n'empêcheront pas les habitants de la rue de Lille, dès le 9 juillet, et ceux des rues du Bac et de Bellechasse, quelques mois plus tard, de se plaindre auprès de la préfecture de Police «au sujet du bruit occasionné par le passage incessant la nuit, de tombereaux transportant les matériaux des travaux du Louvre», matériaux arrivant par voie fluviale et déchargés près de la pompe à feu du Gros-Caillou, à l'ouest de l'actuelle place de la Résistance.

La cérémonie de la pose de la première pierre n'attira guère les foules si l'on en croit «L'Illustration» mais l'immense chantier suscita d'emblée un tel intérêt que Visconti est obligé, le 7 septembre, de demander un gardiennage «capable de remplir convenablement et avec fermeté sa mission, le chantier étant encombré d'une foule de curieux». De fait jamais encore Paris n'avait connu une entreprise de cette ampleur qui, au début des travaux, n'employait que quelques centaines de terrassiers, mais devait atteindre, en novembre 1853, un effectif de trois mille ouvriers de tous les corps de métiers du bâtiment, travaillant même la nuit à la lumière des premières lampes à arc voltaïque.

Les problèmes soulevés par un tel chantier étaient bien évidemment de tous ordres, y compris ceux de bon voisinage avec le chantier, contigu, de restauration du Vieux Louvre. Félix Duban, qui le dirigeait depuis deux ans et demi et dont les projets successifs d'aménagement de la Cour Carrée étaient soumis au feu des critiques les plus vives et son projet d'achèvement du Carrousel et de la galerie nord du Louvre relégué dans un placard où il sera d'ailleurs bientôt égaré, n'avait assurément que peu de raisons de faciliter la tâche à un confrère investi de la confiance du chef de l'Etat, nanti de moyens exceptionnels et dont l'entreprise était déjà considérée comme l'une des grandes pensées du nouveau régime. On assistera alors, au début de l'été de 1852, à une petite guerrilla administrative entre Duban et Visconti au sujet de l'évacuation des locaux de l'ancienne chapelle, laissée inachevée par Fontaine et que Visconti a compris dans les nouvelles constructions, ou de la délimitation des deux chantiers, Duban voulant étendre le périmètre du sien devant la façade du Vieux Louvre. Finalement Visconti




*Croquis de Visconti pour le Nouveau Louvre.*

sollicite l'intervention de Casabiance : « Le Prince Louis Napoléon a encore demandé aujourd'hui (5 juillet 1852) si [les] fouilles étaient commencées. Il y a donc urgence à rappeler à l'architecte du Vieux Louvre que vos ordres ne s'exécutent pas ».

Les travaux sont menés avec une grande rapidité, suivis très attentivement par le Prince-Président, bientôt Empereur, qui visite souvent le chantier, notamment les 19 octobre et 10 décembre 1852, les 5 janvier, 19 mars et 18 mai 1853, et encourage les ouvriers par des gratifications. Une journée supplémentaire de salaire est ainsi accordée à l'occasion de la pose de la première pierre, le 25 juillet 1852 trois quarts de journée lors de son retour à Paris, le 16 octobre, peu avant la proclamation de l'Empire, 2 000 francs à répartir, pour manifester son contentement à la suite de la visite du 18 mai 1853.

Au début de 1853, de fortes gelées ralentissent le rythme des travaux et stoppent l'approvisionnement du chantier en pierres. En mai Visconti propose d'achever la décoration sculptée des façades de l'aile nord, édifiée par Fontaine, attenante aux nouvelles constructions : « les travaux arriveront d'autant plus à propos que ceux de la Galerie du Louvre vont être terminés et que par suite un grand nombre de sculpteurs seront sans travail ». Ces travaux seront répartis entre des sculpteurs que l'on retrouvera pour la plupart employés ultérieurement par Lefuel : Combette, Petit, Leprêtre, Poignan, Lechesne, etc.

Le 19 juillet, Visconti annonce au ministre « que pour répondre au souhait de Sa Majesté au sujet de l'activité à imprimer aux travaux, il est contraint du fait de l'insuffisance notoire des carrières de pierre, d'employer des pierres d'une nature et d'une qualité autres que celles prévues dans les devis ». Les architectes chargés de nos jours de l'entretien et de la restauration des parties du Louvre édifiées par Visconti et Lefuel savent combien cette mesure, dictée par Napoléon III, a été à long terme préjudiciable à la qualité des bâtiments et coûteuse au budget du ministère de la Culture !

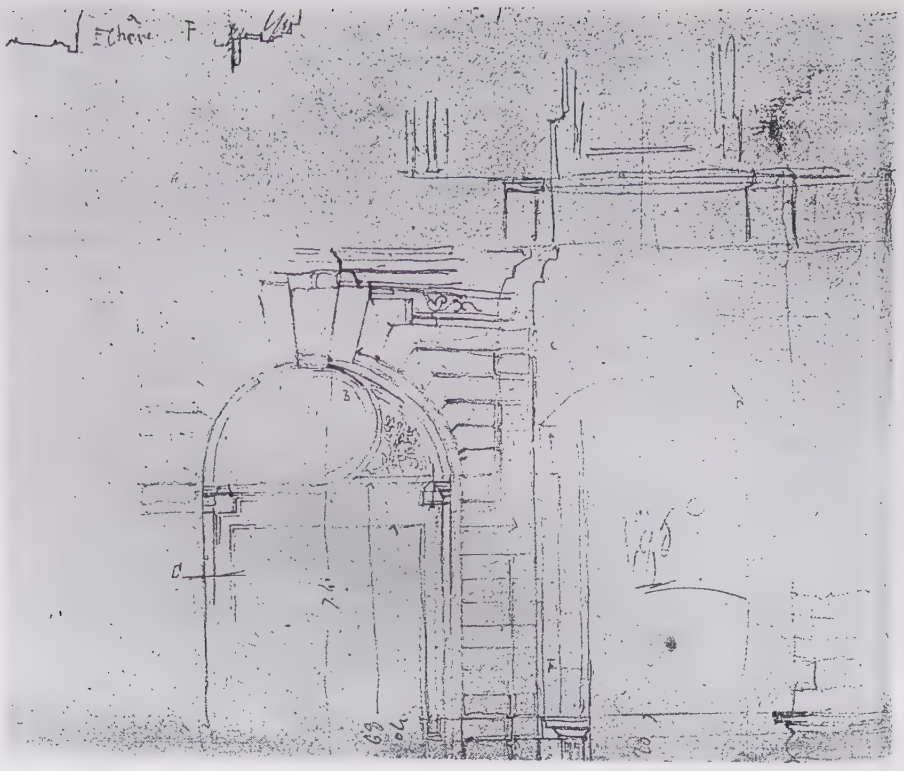
Le 27 septembre, Visconti informe le ministre « que les bâtiments du premier lot (pavillon de Rohan et édifices adjacents) sont arrivés à hauteur de l'entablement de la façade rue de Rivoli et que bientôt on pourra monter l'attique qui doit se prolonger sur l'ancienne construction ».

Quelques découvertes archéologiques sont faites fortuitement au cours des travaux. Le 22 octobre 1852 on trouve dans les fouilles de la galerie parallèle au musée (sud de la place Napoléon) le cercueil avec le corps assez bien conservé de Luc Daquin, évêque de Fréjus, décédé le 2 mars 1718 à l'âge de soixante-dix-sept ans qui sera transféré fin novembre à Saint-Germain-l'Auxerrois. Le 26, dans les fouilles de l'aile droite du Louvre, c'est de la vaisselle en porcelaine de Sèvres au chiffre de Louis-Philippe qui est découverte et le lendemain on transporte au musée deux sacrophages en marbre noir et un fragment de statue sur lesquels il n'est rien dit de plus.

Un chantier aussi important, occupant un aussi grand nombre d'ouvriers employés par des entrepreneurs soumis à des délais draconiens, suscitait forcément, à une époque où les règlements de sécurité et la protection sociale étaient quasiment inexistants, des problèmes humains dont la solution dépendait pour beaucoup de la personnalité de celui qui le dirigeait. Les documents administratifs dans lesquels nous avons puisé les quelques renseignements et anecdotes qui précèdent sur la marche du chantier durant les vingt-deux mois de la direction de Visconti, nous éclairent également sur la réelle sollicitude qu'il manifeste pour les conditions de travail sur le chantier et le souci constant que lui causait le nombre impressionnant des accidents dont visiblement il estimait devoir assumer une part de responsabilité. Et il est assez émouvant, en feuilletant ces multiples notes, rapports, correspondances ou journaux de chantier, de voir apparaître, à travers leur sécheresse administrative, dans une entreprise d'une telle ampleur et au milieu des problèmes administratifs, techniques, financiers ou politiques les plus divers, un homme sensible et attachant, à qui la fréquentation du pouvoir et l'immensité des tâches à accomplir ne masquaient jamais la réalité de la vie des simples gens qu'il côtoyait quotidiennement.

Dès le 26 juillet 1852, à 6 h 30, survient le premier accident grave du chantier, la chute d'un échafaudage qui blesse deux ouvriers. Le 14 août Visconti propose d'engager un médecin pour le chantier mais le ministre d'Etat, en lui rappelant qu'il y en a déjà un aux Tuileries et un au Louvre, refuse une nouvelle nomination. Le 18 août, Visconti insiste en signalant qu'il a déjà eu 10 blessés et que des soins spéciaux sont nécessaires pour les premiers secours et le transport par brancard. Il propose à nouveau un médecin et le 4 septembre il demande un crédit de 313 francs pour régler l'acquisition d'articles servant aux premiers soins aux blessés : brancard, matelas, boîte de secours, linge, médicaments et ustensiles. Le 19 septembre, après un accident mortel, Visconti en fait porter la responsabilité à l'entrepreneur car c'était un dimanche, en contrevenance avec le cahier des charges. L'entrepreneur devra verser cinq cents francs à la veuve, et le ministère réaffirme son refus catégorique de tout travail dominical, tandis que, de son côté Visconti réclame des gardiens dépendant du ministère et non des entrepreneurs.

De nouveaux accidents mortels amènent Visconti à déplorer le manque de surveillance du chantier et à réclamer et enfin obtenir, en avril 1853, qu'une ambulance soit établie dans un baraquement inoccupé. Au total, de juillet 1852 à la fin décembre 1853, on comptera sur le chantier 527 blessés et au moins 9 morts dont les familles seront indemnisées ou secourues.



*Croquis de Visconti pour le Nouveau Louvre.*

Terminons ces quelques lignes sur le chantier du Nouveau Louvre en montrant combien Visconti était attentif à tous les aspects de la vie de son chantier, même les plus humbles, comme en témoigne cette note du 10 janvier 1853 où « il attire l'attention du préfet de Police sur l'inhumanité des charretiers envers les chevaux et demande une surveillance accrue pour faire respecter les lois et règlements concernant les animaux ».

## La restauration et le réaménagement des Tuileries par Visconti

Le rôle de Visconti comme architecte des Tuileries, de septembre 1852 à sa mort, en décembre de l'année suivante, est mal connu, comme tout ce qui avait trait au château jusqu'à une période récente. Il y accomplit, conjointement à l'énorme chantier du Nouveau Louvre, un travail considérable qui, au tout début du Second Empire allait donner au siège du nouveau pouvoir, l'éclat qu'il gardera jusqu'à la chute de Napoléon III.

Juste un mois après le Coup d'Etat du 2 décembre, le *Moniteur* du 2 janvier 1852 annonce « que le palais des Tuileries sera à l'avenir la résidence officielle du Président de la République » qui y donne sa première grande soirée le 24 janvier, à laquelle assiste un familier du château, le comte Apponyi :

> « Cette fête m'a laissé une impression bien mélancolique; je n'avais pas revu cet appartement éclairé depuis tout ce qui s'y était passé : on y avait établi un hôpital après les saturnales de tous les bandits de Paris qui s'y étaient installés, et y avaient agi en maîtres absolus; il n'est donc pas étonnant que l'éclat de la galerie Louis-Philippe ne soit plus le même que dans le temps des grandes fêtes de la royauté de Juillet. Tout cet appartement m'a paru sombre, la salle du trône surtout : la tenture rouge et or a été remplacée par des Gobelins, magnifiques à la vérité, mais il fait si obscur qu'on ne peut juger de leur magnificence. »

Le château, en effet, avait été quelque peu malmené le 24 février 1848, après le départ précipité de Louis-Philippe. Laissées sans protection, les Tuileries furent envahies par une foule, d'abord curieuse et timide, mais à laquelle se mêla rapidement ce qu'on appellerait maintenant des éléments incontrôlés qui, durant environ une heure, saccagèrent les appartements et se livrèrent à un début de pillage. Lorsque Alexandre Dumas parcourut les lieux, vers 15 heures, un peu d'ordre semble avoir été rétabli. Le pire avait été évité mais une troupe hétéroclite d'insurgés irréductibles occupera cependant le château pendant une dizaine de jours, bivouaquant dans les salons et faisant chauffer la soupe dans les cheminées de marbre ! Pour éviter de plus fâcheux débordements, le Gouvernement provisoire décrèta le château « Hospice des invalides civils » et fit installer des blessés dans les Grands appartements et la galerie de Diane, mais ce n'est que le 6 mars que la Garde nationale put réoccuper le château après en avoir expulsé ses locataires abusifs.

Alors que la Seconde République faisait entreprendre au Louvre les importants travaux dont nous avons parlé,

*Croquis de Visconti pour le Nouveau Louvre.*

pendant près de quatre ans, les Tuileries sans affectation officielle, seront en partie attribuées, temporairement ou occasionnellement, à divers services administratifs et militaires ou à des associations, et plusieurs fois occupées militairement pendant les crises politiques de cette période instable, ce qui contribuera, évidemment, à accentuer la dégradation des bâtiments. Le château était également habité par un grand nombre de fonctionnaires et d'agents des services des Bâtiments civils, de la régie des palais et des services du musée du Louvre, qui avaient remplacé les services de la Maison du roi. La seule manifestation officielle qui se tint aux Tuileries pendant la Seconde République fut le Salon, durant l'été de 1849.

Dès avril 1848 Fontaine, encore architecte du château, présentait un premier devis de 27 000 francs pour les réparations les plus urgentes des portes, fenêtres, grilles et clôtures. En 1849 on remet en état quelques logements de service et on remplace les glaces cassées, pour une valeur de 33 000 francs. En mars 1851, Jean-Louis Gally, régisseur du château, signale au ministre des Travaux publics que malgré ses efforts et ceux de Firmin Bourgeois, architecte du château, deux salons «conservent encore des traces de désordre» qu'il conviendrait de faire disparaître :

> «Aujourd'hui que le Palais est visité assidument par le public et par des étrangers de distinction, j'ai pensé, Monsieur le Ministre, qu'il était de mon devoir de vous signaler cet état de choses, persuadé que vous ne permettriez pas qu'il se prolongeat davantage, l'aspect des lieux que je signalais tout à l'heure ne laissant, dans la pensée des visiteurs, que de fâcheux souvenirs de désordre et de pillage. La salle du Trône n'offre plus à l'œil que des murs dont les tentures déchirées ont fait place à des inscriptions inconvenantes, et le salon des Maréchaux, jadis garni de sièges appropriés à la dignité du lieu, ne laisse plus voir que des sièges déchirés ou complètement découverts. Permettez, Monsieur le Ministre, qu'en même temps que je porte à votre connaissance ces signes de vandalisme, j'indique aussi les ressources sur lesquelles je compte pour les faire disparaître. Sans doute qu'il existe, en réserve, dans les magasins du Garde Meuble, des tapisseries et des étoffes de nature à trouver ici leur emploi; ces travaux, confiés à des ouvriers attachés à la Direction du Mobilier, ressortissant maintenant de votre département, seraient exécutés à très peu de frais. Quand aux portraits des Maréchaux, ceux qui étaient susceptibles d'être restaurés l'ont été; mais il en est deux, ceux des Maréchaux Soult et Bugeaud, qui furent complètement détruits. Ne pourriez vous pas obtenir de Monsieur le Ministre de l'Intérieur la copie de ces deux portraits ?»

Le 12 mai, les réparations, recouvertures de meubles et installations de tapisseries proposées par Gally sont chiffrées à 7 557,68 F dont 2 960 F d'achats, le portrait de Bugeaud est remplacé par une copie en novembre et celui de Soult en mars 1852.

Mais le Prince-Président s'installe, cependant en janvier 1852, dans un édifice délaissé depuis quatre ans, en grande partie démeublé, et qui réclame une très sérieuse rénovation pour être à nouveau digne de son affectation retrouvée.

C'est l'architecte Firmin Bourgeois (1786-1853), ancien collaborateur de Fontaine, qui, de janvier à septembre 1852, entreprendra une très importante campagne de travaux de restauration et d'aménagement du château dotée de larges crédits, particulièrement dans la salle de spectacle, la galerie de Diane, la chapelle, la salle des Travées, le Grand vestibule et le pavillon de Flore. Parallèlement Bourgeois aménagea neuf travées de l'aile Rivoli proches du pavillon de Marsan pour y installer le nouveau ministère d'Etat, restructura la cour et c'est à lui que l'on doit la construction de l'orangerie que nous connaissons toujours, près de la place de la Concorde.

Bourgeois sera remplacé par Visconti comme architecte des Tuileries le 1er septembre 1852 mais ce remplacement ne ressemble en rien à une disgrâce. Après la Révolution de Février il était resté inspecteur, chargé du Louvre et des Tuileries auprès de Fontaine, auquel il était très attaché, jusqu'à la démission de celui-ci, le 24 septembre 1848. Il fut alors nommé architecte des Tuileries, la restauration du Vieux Louvre étant confiée à Félix Duban. Appartenant à l'Administration des Bâtiments de la Liste civile depuis 1806 il était à l'évidence l'architecte d'une période transitoire, plus spécialement responsable de la maintenance et de l'entretien. il réalisa cependant nous venons de le voir, un gros travail de remise en état et de restauration du château. Il fut fait officier de la Légion d'Honneur et nommé architecte en chef du château de Compiègne, poste qui lui avait été promis avant février 1848. Il y mourut le 3 octobre 1853.

Louis-Napoléon souhaitait concentrer entre les mains du même architecte l'ensemble des travaux du Louvre et des Tuileries dans le but évident d'en harmoniser, sinon d'en unifier, l'esprit, le programme et le style selon son désir. Il lui faudra cependant attendre encore un an, et la démission de Duban, qu'il n'appréciait guère, pour y parvenir.

Secondé par l'architecte Eugène Lacroix (1814-1873), Visconti allait, en quelques mois, terminer la remise en état du château, son réaménagement, la mise en place d'un nouveau mobilier, procéder à la modernisation des appartements privés du futur empereur et à l'installation des ministères d'Etat et de la maison de l'empereur et de plusieurs dignitaires du nouveau régime.

Profitant de la longue tournée de propagande en faveur du rétablissement de l'Empire entreprise en septembre et octobre par Louis-Napoléon dans le sud de la France, Visconti fait travailler le chantier jour et nuit dans des conditions illustrées par cette petite note d'un entrepreneur de terrassement : « Tous ces travaux de terrassement ont été exécutés constamment, depuis le commencement jusqu'à la fin, dans l'embarras des charpentiers et des maçons, lesquels à chaque instant faisaient suspendre les terrassiers pour passer les divers matériaux. Il est nécessaire d'accorder une plus value dans cette circonstance ». Des gratifications seront en effet accordées tant aux ouvriers qu'au personnel de l'agence, auxquels Visconti rend hommage dans une lettre du 3 février 1853 adressée au ministre d'Etat : « Les travaux exécutés au palais des Tuileries pour la distribution des nouveaux appartements particuliers de Sa Majesté l'Empereur sont poussés avec une activité extraordinaire. Les ouvriers mettent le plus grand zèle et font les plus grands efforts pour terminer le travail dans le délai fixé. Beaucoup d'entre eux ont été forcés de travailler deux jours et deux nuits sans prendre aucun repos ».

La partie la plus visible et la plus spectaculaire de ces travaux était la restauration de toute la décoration du Grand appartement sur la cour et de l'ancien appartement de la reine au premier étage sur le jardin.

La salle des Maréchaux fut dotée de deux nouvelles portes destinées à faciliter la communication avec la galerie de la Paix et le Grand appartement; de fausses croisées munies de glaces en augmentèrent la luminosité; sa voûte fut décorée de quatre grands trophées surmontés d'aigles sur lesquels étaient inscrits les noms de grandes victoires napoléoniennes; les cariatides mises en place par Percier et Fontaine pour soutenir la tribune furent entièrement dorées; le mécanisme du grand lustre fut transformé et un puissant ventilateur installé dans le comble du dôme.

La décoration de la salle des Travées et de son vestibule fut complétée. La galerie de la Paix, largement redorée, vit sa cheminée surmontée d'un grand portrait équestre du nouveau maître des lieux, dû à Charles Louis Muller, limpide référence au récent discours de Bordeaux où, le 9 octobre, le futur empereur déclarait : « l'Empire, c'est la Paix ».

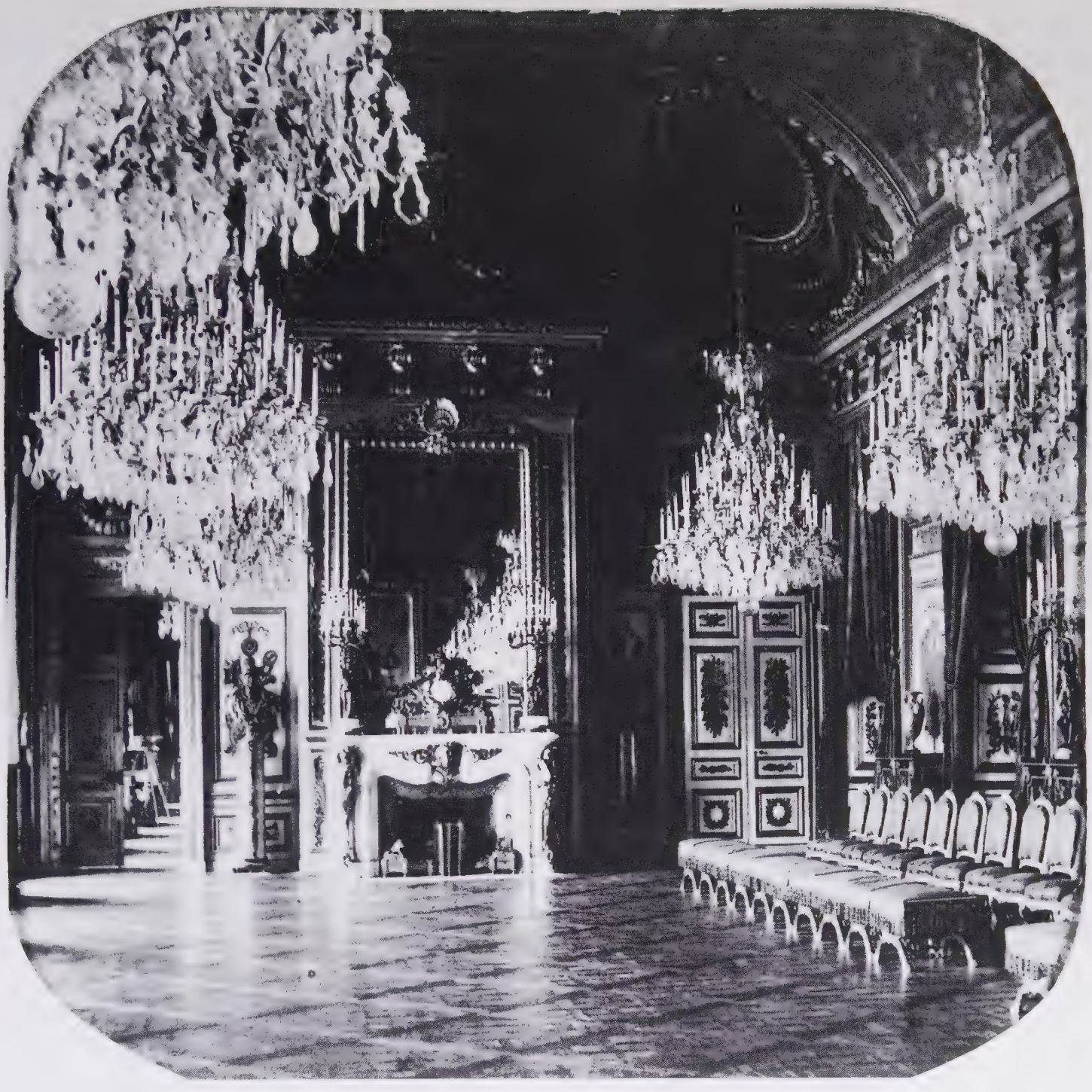
Dans les salons du Grand appartement, Visconti fit remettre en état les peintures du XVIIe siècle qui, peu ou mal entretenues, exposées depuis des décennies aux fumées des bougies des nuits entières durant les réceptions et les bals, offraient un spectacle particulièrement affligeant.

Dans la salle des Gardes, salon du Premier Consul ou salon Blanc, dont les grisailles de Nicolas Loyr, « qui n'étaient plus que des ombres », furent restaurées, la décoration fut complétée et le mobilier renouvelé par des vases, consoles, tapis et tentures du garde-meuble, des lustres copiés sur ceux de Versailles et une nouvelle cheminée. Les peintures des voussures du salon d'Apollon, détachées par le salpêtre, furent reprises, le mobilier et les tentures renouvelés, une nouvelle cheminée également mise en place.

*La galerie de la Paix aux Tuileries.*

*Lors de la remise en état des Tuileries, entreprise après le coup d'Etat du 2 décembre 1851, un premier portrait équestre du Prince Président, dû à Alfred Dedreux (1810-1860) fut placé au-dessus de la grande cheminée de la galerie de la Paix, construite dans l'aile nord du château par Percier et Fontaine en 1832-1833. Le chef de l'Etat, chapeau à la main, saluait d'un geste large. Attitude jugée sans doute trop démocratique par le tout nouvel empereur. Un second portrait, inspiré par une toile de Dedreux mais dû à Charles Louis Müller (1815-1892) — actuellement au Musée de Versailles —, représentant Napoléon III bicorne sur la tête et poing sur la hanche, prit donc la place du premier quand Visconti rénova une grande partie de la décoration du château à la fin de 1852.*

*L'emplacement du portrait, galerie de la Paix, était une évidente référence au discours de Bordeaux le 9 octobre 1852 au cours duquel Louis-Napoléon avait dit : «L'Empire c'est la Paix».*

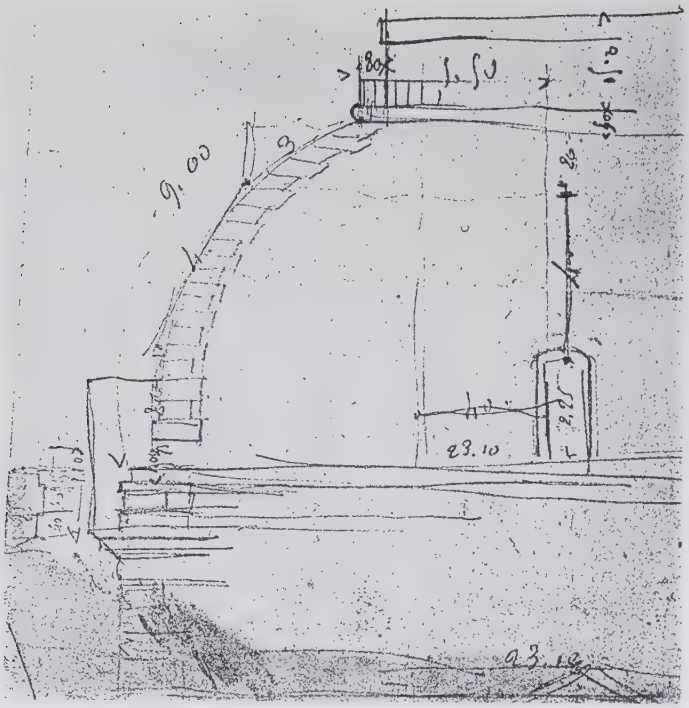


*264 et 265 voir notice pages 234-235.*

*Le Salon du Premier Consul aux Tuileries.*

*Les salons et galeries du château, fort malmenés le 24 février 1848, et peu respectés par les occupations intempestives qui suivirent, furent réparés et réaménagés, avant la proclamation de l'Empire par Bourgeois d'abord, puis par Visconti.*

*Hormis quelques nettoyages et dorures et le raccordement avec les nouveaux appartements privés, il n'y sera plus touché jusqu'à la fin de l'Empire. Le Salon du Premier Consul, ancienne salle des Gardes ou Salon Blanc, faisait partie de l'ancien grand appartement du Roi. La décoration en était due à Nicolas Loyr. Sur la photographie, la cheminée, la glace et les dessus de portes sont des aménagements de Visconti.*



La salle du Trône fut réaménagée; le trône, celui du sacre du Napoléon, fut installé sur une estrade demi-circulaire surmontée par un aigle aux ailes déployées, le tout dominé par la devise de Louis XIV «Nec pluribus impar» et l'ensemble abondamment redoré. Quant à l'ancien Cabinet du roi, ou salon Louis XIV, on modifia sa décoration en y plaçant des pilastres dorés; une copie de l'Olympe, de Le Sueur, fut replacée au plafond où elle se trouvait à l'origine; les stucs de Louis Lerambert et les grotesques des frères Lemoyne furent restaurés.

Les fort belles peintures de Jean Nocret, Jacques Fouquières et Francisque Millet, dans l'ancien appartement de la reine, au premier étage sur le jardin, furent «exhumées de la poussière» et la décoration de l'ancienne salle des Gardes datant du Premier Empire fut rehaussée par des tentures de velours et des trophées dorés.

Enfin, les quarante et une peintures de la galerie de Diane, dont vingt et une copies des Carrache de la galerie Farnèse, furent également nettoyées.

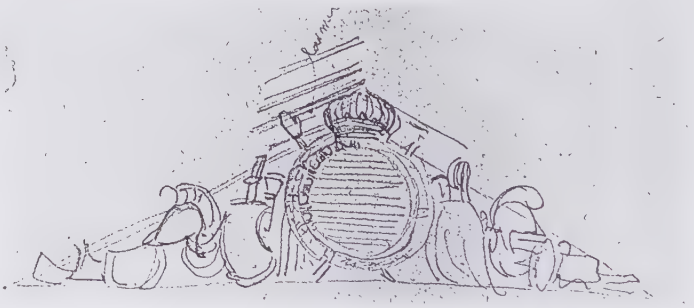
Tous ces travaux furent exécutés par plusieurs équipes d'artisans spécialisés et la restauration des peintures effectuée par les peintres Haro et Basset.

Cette campagne de remise en état du château, entreprise, nous l'avons dit, par Bourgeois, a dû être achevée par Visconti en trois mois pour répondre aux impératifs politiques du moment et, en ce qui concerne les peintures, elle consista, le plus souvent, en un lessivage suivi d'un revernissage, la reprise des peintures n'intervenant que pour les parties les plus dégradées. Ce n'est évidemment pas de cette façon qu'un pareil travail serait entrepris de nos jours!

Mais, grâce à cette hâte, c'est dans un château des Tuileries flambant neuf, aux dorures étincelantes et au mobilier renouvelé que le nouvel empereur peut s'installer, avec sa Cour, dès la proclamation du Second Empire.

Dans un rapport du 20 juillet 1853, Visconti précisera que, pour 1852, 600 000 francs de travaux avaient été effectués sous la direction de Bourgeois et environ 1 200 000 francs pour les seuls mois de septembre, octobre et novembre sous sa propre direction.

Les travaux continueront en 1853 mais à un rythme moins frénétique. Ils consisteront surtout à aménager les appartements de l'impératrice Eugénie, épousée le 30 janvier, et ceux de quelques personnages de la nouvelle Cour comme le comte Bacciochi, le duc de Bassano, le comte Tascher de la Pagerie, le maréchal Vaillant, le grand aumônier. Visconti s'occupera également de faire poser des candélabres le long de la façade sur le jardin, de faire réparer, à la demande de l'empereur, le fauteuil ascensionnel installé par Fontaine en 1820 pour Louis XVIII, d'aménager des caves à vin, de changer des calorifères, d'approprier la sacristie de la chapelle, d'installer le bureau des médecins du palais, d'établir des marquises vitrées au-dessus des perrons de la cour, une cloison mobile dans la galerie de Diane et un escalier en fer à cheval au milieu de la galerie sud sur le jardin qui sera achevé par Lefuel, de remplacer les glaces du salon de la Paix. Il devra aussi disposer les fils du télégraphe reliant les Tuileries à tous les ministères et, enfin effectuer de nombreux travaux dans le jardin.



## La mort de Visconti

A la fin de 1853 Visconti assumait en même temps les fonctions d'architecte de la réunion du Louvre et des Tuileries, depuis le 12 mars 1852, d'architecte des Tuileries, depuis le 1er septembre 1852, et du Louvre, depuis le 24 décembre 1853, après la démission de Duban.

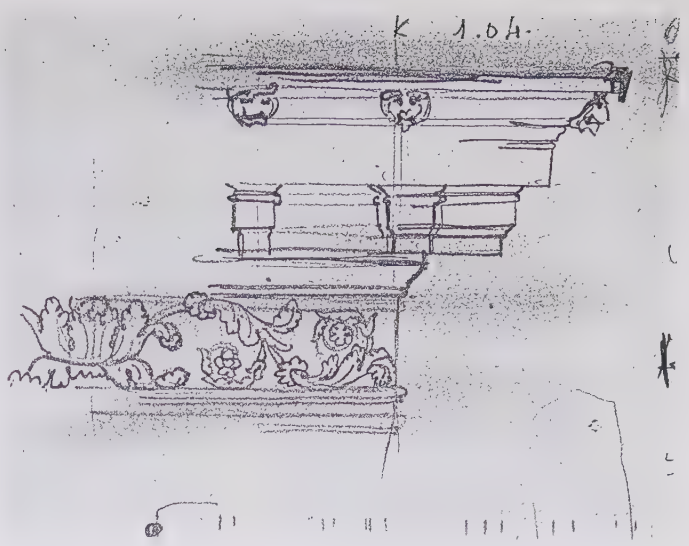
Mais il continuait par ailleurs à diriger le chantier du tombeau de Napoléon aux Invalides et avait toujours en charge la Bibliothèque impériale de la rue de Richelieu. Membre honoraire du Conseil des Bâtiments civils depuis 1846, il venait d'être nommé président de la Société centrale des Architectes et membre de la Commission exé-

cutive de la prochaine Exposition universelle de 1855. Elu en août à l'Institut, où il succédait à Abel Blouet, un décret impérial l'avait auparavant nommé architecte de l'empereur le 20 février ce qui lui valait, entre autres privilèges, celui de figurer dans les réceptions officielles en «habit de drap vert à broderies d'or composée de feuilles d'acanthe et de laurier et de fleurs d'impériale, pantalon vert à bande d'or large de 4 cm, gilet blanc coupé droit, boutons à l'aigle, écusson à la taille, chapeau à plume, épée aux armes de la Maison de l'Empereur à poignée de nacre».

Malgré le bon fonctionnement de ses agences et la compétence de ses collaborateurs, peu d'architectes devaient être autant surmenés que Visconti en cette fin décembre 1853. Le 20, il fait établir un atelier pour les sculpteurs qui commencent à travailler à la décoration des nouveaux bâtiments du Louvre et, le 21, aux Tuileries, il obtient les crédits pour remplacer les glaces de la galerie de la Paix. Ce sont les derniers travaux exécutés sous sa direction dont il reste un témoignage écrit. Le 26, aux funérailles de l'architecte Achille Le Clère, Visconti, en tant que président de la Société centrale, prononce l'éloge funèbre de son collègue, décédé trois jours avant : «Pourquoi la mort est-elle venue briser si tôt son existence et l'empêcher de voir comblées ses plus chères espérances? Adieu, Achille Le Clère. Ta mémoire vivra toujours au milieu de nous et nous viendrons souvent déposer quelques fleurs sur ta tombe. Adieu, ami, adieu».

Enfin, le jeudi 29 décembre, Jules Thierry, inspecteur principal des travaux, note dans son journal : «Monsieur Visconti, architecte des Travaux de Réunion des Tuileries au Louvre, sorti des bureaux de l'agence à 3 h 1/2 pour se rendre au Ministère d'Etat, en disant qu'il reviendrait, n'a plus reparu de la journée à son cabinet. Sa voiture l'a attendu jusqu'à 6 h 1/2 vainement. Il avait pris une voiture de place pour se faire reconduire chez lui [13 rue du Cirque]; à 5 h 1/2, quand le cocher ouvrit la portière, il le trouva étendu sans connaissance. Le portier de sa maison fut prévenu aussitôt et reconnu son propriétaire qui venait de mourir d'une attaque d'apoplexie».

Deux attaques avaient, semble-t-il, précédé celle du 29 décembre, inquiétant suffisamment Visconti pour qu'il fasse part à Fould, le 14 février 1853, «du préjudice qu'éprouverait sa famille... si un événement inattendu l'empêchait de conduire à sa fin l'œuvre de réunion des Tuileries au Louvre dont il a fait toutes les études». En réponse, Fould, le 13 avril, «le rassure sur les craintes qu'il a exprimées en lui annonçant qu'une indemnité serait allouée à sa famille si, contre toute attente, il ne lui était pas possible d'achever l'œuvre importante qui lui a été confiée...» Basée sur l'allocation annuelle de 40 000 francs qui lui était accordée comme architecte de la réunion et le traitement de 6 000 francs d'architecte des Tuileries, c'est une confortable indemnité de 120 000 francs que touchera la famille de Visconti en 1854.



◀ *Croquis de Visconti pour le Nouveau Louvre.*

La mort de Visconti fut péniblement ressentie par ses proches collaborateurs et le personnel de l'agence de la Réunion du Louvre et des Tuileries, comme en témoignent ces quelques lignes ajoutées par Guillaumot, inspecteur général des travaux, à la fin d'un rapport adressé à Fould en janvier 1854 : «Je ne terminerai pas ce rapport, Monsieur le Ministre, sans exposer à Votre Excellence, que dans l'exercice de la délicate mission dont vous m'avez chargé, j'ai reçu l'expression des regrets unanimes de tous les inspecteurs et employés de l'agence de la Réunion du Louvre et des Tuileries, à l'annonce de la perte inattendue d'un chef dont la sollicitude à leur égard ne s'est jamais démentie. Ces sentiments sont partagés par tous ceux qui, comme moi, ont pu dans de fréquents rapports apprécier la bienveillance de M. Visconti».

Les obsèques de Visconti eurent lieu au cimetière du Père-Lachaise le mardi 3 janvier 1854. Son collègue, l'architecte Jacques Hittorf (1792-1867), y prononça, au nom de l'Institut, un discours dans lequel, tout en rappelant les enjeux politiques et économiques de l'achèvement du Louvre, il rendait au disparu un hommage particulièrement chaleureux : «... Certes, dans l'œuvre immense et grandiose qui échut à Visconti, il fallait, après la conception de l'architecte, la haute et puissante volonté du souverain, le concours actif et éclairé d'un ministre, enfin l'aide journalière d'artistes capables, d'administrateurs dévoués, pour élever en moins de deux ans ce qui avait duré près d'un demi-siècle sous le règne du plus grand de nos rois. Il fallait encore, comme notre ami, savoir par une activité incessante, par un coup d'œil rapide, par un discernement prompt autant que juste, mettre à profit tous ces précieux éléments et les employer à réorganiser l'armée de nos ouvriers, aussi habiles et intelligents qu'ils sont en grande majorité dociles et pacifiques. Le chef de l'Etat devait être jaloux d'attacher son nom à l'achève-

*266. Bas-relief par Charles Simart, hommage de l'Agence des travaux du Louvre à Visconti.*

ment du plus beau palais du monde, il l'était peut-être plus encore de ramener par le travail des esprits longtemps égarés. Visconti sut seconder cette profonde pensée, utiliser une activité qui manquait seulement de direction... Ces incessantes préoccupations n'ôtèrent rien au caractère doux et bienveillant de Visconti, nécessairement pénétré du sentiment de sa juste valeur, au milieu des nombreux dons de la fortune, de sa haute position d'architecte de l'empereur, de sa nomination à l'Institut et le président de la Société centrale des Architectes, rien ne changea la constante aménité de son caractère, toujours modeste, toujours disposé à obliger, à apprécier le mérite d'autrui...»

Mais, évidemment, le chantier ne devait en aucune façon être interrompu, même par la mort de son animateur, et les inspecteurs principaux, Thierry pour la réunion et Laforest pour les Tuileries, assuraient l'intérim de la direction des chantiers et précisaient, le 6 janvier, aux entrepreneurs : «La perte inattendue de l'homme éminent qui était chargé de la direction des constructions destinées à relier le Louvre aux Tuileries ne doit apporter aux travaux d'autre ralentissement que celui qu'impose la rigueur de la saison».

Le 15 janvier, dans son rapport annuel à l'empereur sur l'état des travaux, Fould fait le point de la situation du chantier deux semaines après la disparition de Visconti : «... L'aile nord est arrivée à une hauteur moyenne de seize mètres, les bâtiments voisins de cette aile sont fondés presque au niveau du sol et les constructions qui doivent compléter le musée s'élèvent à la hauteur des premières arcades... 140 000 $m^3$ de terre ont été fouillés — 80 000 $m^3$ de pierres, moellons, béton, ont été mis en œuvre — 300 000 kgs de fer sont aujourd'hui placés — tous ces travaux ont coûté : en 1852 — 1 194 904,80 F — en 1853 — 5 676 000 F». Après avoir énuméré l'ensemble des travaux à exécuter dans le cadre global de l'achèvement du Louvre et affirmé que rien ne ralentira le chantier, Fould poursuit : «L'honneur en appartient principalement à l'activité infatigable du grand architecte dont le concours si précieux vient de nous être enlevé par une mort prématurée. Le malheur aurait eu pour l'entreprise des conséquences bien funestes si M. Visconti, dont le zèle et le dévouement semblaient redoubler sous l'empire d'une sorte de pressentiment, n'avait exécuté des études tellement complètes sur toutes les parties de son œuvre, qu'elle pourra être continuée jusqu'à la fin sous son inspiration. Sa pensée est tout entière dans l'ensemble et les détails des plans adoptés par le Conseil des Bâtiments Civils et approuvés par Votre Majesté; elle se manifeste surtout d'une manière sensible dans la partie des ouvrages accomplis sous ses yeux, on la retrouve enfin dans les 196 dessins qu'il nous a laissés et qui sont désormais la propriété de l'Etat. Ainsi le monument s'achèvera conformément au plan de l'illustre architecte et s'il est permis de juger l'avenir par le passé, ces immenses constructions s'accompliront en moins de temps et à moins de frais qu'on ne l'avait prévu».

Les choses évolueront cependant très différemment. Le 13 février 1854, par arrêté ministériel, l'architecte du palais de Fontainebleau, Hector Martin Lefuel (1810-1880) est chargé de la direction des travaux de réunion et d'achèvement du Louvre. Il semble que Napoléon III et surtout Eugénie aient beaucoup apprécié le travail réalisé par Lefuel à Fontainebleau en quelques mois, particulièrement la salle de spectacle dont la décoration, du genre bonbonnière, s'accordait à l'esprit nouveau riche dont le jeune Second Empire commençait à porter l'empreinte.

Et, dès lors, Lefuel, dont il serait injuste d'ignorer les grandes qualités qui en font l'un des tout premiers architectes de son temps, cédant aux suggestions, sinon aux injonctions ou aux caprices des souverains, et suivant, bien évidemment aussi ses propres conceptions artistiques, allait radicalement modifier la réalisation architecturale et décorative d'édifices dont, finalement, seul le plan d'ensemble de Visconti sera globalement respecté. Ainsi, d'un Nouveau Louvre encore très sobre, influencé par Percier et Fontaine, on passera sans transition à des bâtiments et à des agencements dont l'inspiration, les boursouflures et la décoration sculptée, notoirement intempérante, sont caractéristiques de l'éclectisme du Second Empire.

SOURCES

Archives nationales :

Agence d'architecture du Louvre 64 AJ / 54, 55, 58, 72, 174, 175, 180, 813.
Bâtiments Civils $F^{21}$/1511, 1760 à 1767, 2542, 1691 à 1693.
Maison de l'Empereur $0^5$ 48 à 50.

Le Moniteur universel.

Le Bulletin des Lois.

BIBLIOGRAPHIE


Aulanier, Ch. *Histoire du palais et du musée du Louvre,* Paris, R.M.N., 1948-1971.

Babelon, J.-P. *Visconti et le Louvre,* dans Etudes offertes à A. Chastel, Paris, Flammarion. C.N.R.S., 1987.

Bresc-Bautier, G. *Mémoires du Louvre,* Paris, Gallimard. R.M.N., 1989.

Bresc-Bautier, G. et Pingeot, A. *Sculptures des jardins du Louvre, du Carrousel et des Tuileries,* Paris, R.M.N., 1986.

Christ, Y. *Le Louvre et les Tuileries. Histoire architecturale d'un double palais,* Paris, Tel, 1949.

Daufresne, J.-C. *Louvre et Tuileries. Architectures de papier,* Liège, Mardaga, 1987.

Fontaine, P.F.L. *Journal,* Paris, E.N.S.B.A., 1987.

Hautecœur, L. *Histoire du Louvre,* Paris, l'Illustration, 1928.

Jacquin, E. *La seconde République et l'achèvement du Louvre,* dans Bulletin de la Société d'Histoire de Paris et de l'Ile-de-France, Paris, 1988.

Quoniam, P. et Guinamard, L. *Le Palais du Louvre,* Paris, Nathan, 1989.

Sainte Fare Garnot, N. et Jacquin, E. *Le château des Tuileries,* Paris, Herscher, 1988.

Vachon, M. *Le Louvre et les Tuileries,* Lyon, Deprelle et Camus, 1926.

Vitet, L. *Le Louvre et le Nouveau Louvre,* Paris, Calmann Lévy, 1882.

# L'Achevement du Louvre par M. Visconti, Architecte de l'Empereur

Description du modèle à l'échelle de 5 millimètres par mètre représentant

Les nouvelles constructions de réunion du Louvre aux Tuileries consistent dans une aile à droite de la façade du vieux Louvre, et dans une autre à gauche en laissant le centre ouvert; enfin, dans un corps de bâtiment sur la rue de Rivoli.

L'aile droite, par la différence de sol qui existe entre celui de la place du Carrousel et le quai du Louvre, donne un étage en soubassement ayant entrée par le quai, c'est-à-dire qu'en définitive le sol du quai du Louvre se trouve être de niveau avec celui des caves côté de la rue de Rivoli.

C'est dans cette partie des nouvelles constructions que seront placées les dépendances du château des Tuileries, telles que les écuries pour 140 chevaux, des box, des remises pour 50 voitures, un manège de 19 mètres de largeur sur 50 mètres de longueur; enfin, tout ce qui doit accompagner l'habitation d'un souverain.

Le rez-de-chaussée de cette partie de bâtiment aura son entrée sur la place Napoléon III, et sera affecté spécialement aux expositions annuelles de sculpture.

Un vaste escalier, à l'instar de celui du Palais-Royal, conduira au premier étage, où seront placées les galeries d'exposition des tableaux modernes; elles communiqueront de plain-pied, et sur plusieurs points, avec la galerie du Louvre, où sont les chefs-d'œuvre des maîtres anciens. Au point central, et dans l'axe du Palais-Royal, s'élèvera une salle qui sera destinée à réunir les grands corps de l'Etat, lorsque Sa Majesté voudra les convoquer. Cette salle, richement décorée, aura 20 mètres de largeur sur 60 mètres de longueur; elle comprendra, dans sa hauteur, deux étages avec un balcon destiné à recevoir les assistants.

L'aile de gauche, en tout semblable comme décoration extérieure à celle de droite, est destinée à recevoir les bureaux de deux ministères et l'habitation de deux ministres. Les cours intérieures de cette aile dissimuleront le défaut de parallélisme qui existe entre le bâtiment sur la rue de Rivoli et la galerie du Louvre.

Le corps de bâtiment faisant face, et dans l'axe du Palais-Royal, servira de passage aux piétons et aux voitures qui voudront aller de la place du Palais-Royal à celle Napoléon. Ce moyen d'abri est également suivi tout autour des deux ailes, ce qui permettra de traverser à couvert tout l'espace compris entre le Palais-Royal et le quai de la Seine.

Au centre de la place Napoléon seront deux squares, dont les centres seront ornés des statues de Louis XIV et de Napoléon l^er^; des arbres verts, des eaux jaillissantes, des groupes, contribueront à l'ornementation de ces squares, qui seront éclairés par des candélabres. Les portiques qui encadrent cette place seront décorés de statues en marbre, représentant les hommes qui ont le plus illustré la France comme hommes d'Etat et comme artistes, à l'instar du Forum des anciens.

Cette décoration serait également appliquée à la façade du vieux Louvre, pour la mettre en harmonie autant que possible avec les ailes qui l'accompagnent. Il est évident que lorsque Pierre Lescot créa le chef-d'œuvre de la cour du Louvre, il dut sacrifier cette façade qui devient principale, et qui ne donnait alors que sur des rues désertes. Les changements opérés depuis, la rendent tellement importante, qu'il est de toute nécessité de la mettre en harmonie avec le reste de cette vaste construction, qui comprendra, une fois terminée, 136 280 mètres de superficie, depuis la place de la Concorde jusqu'à la place Saint-Germain-l'Auxerrois, et qui, en définitive, sera le plus grand palais qui existe en Europe.

Le caractère de la nouvelle architecture sera emprunté religieusement au vieux Louvre; tous les détails sont déjà moulés, et l'architecte fera abnégation de tout amour-propre pour conserver à ce monument le caractère que ses devanciers lui ont imprimé.

*Vue perspective de la réunion du Louvre et des Tuileries, d'après les plans officiels de M. Visconti.*
*Gravure de R. Pfnor.*

*Cette vue d'ensemble, sans doute très proche de la maquette présentée par Visconti au Conseil Général des Bâtiments Civils en juillet 1852, a été gravée pour accompagner le texte de présentation du Nouveau Louvre rédigé par Visconti, et reproduit ci-contre.*

# Victor Hugo et le Louvre

*Victor Hugo, représentant de Paris, n'a pas participé à la discussion du projet, ni le 22 février, ni le 4 octobre 1849, mais il a laissé cette note, probablement ce qu'il aurait dit s'il avait assisté aux débats.*

## ACHEVEMENT DU LOUVRE

Février 1849

M. Victor Hugo. — Je suis favorable au projet. J'y vois deux choses, l'intérêt de l'Etat, l'intérêt de la Ville de Paris.

Certes, créer dans la capitale une sorte d'édifice métropolitain de l'intelligence, installer la pensée là où était la royauté remplacer une puissance par une puissance, où était la splendeur du trône mettre le rayonnement du génie, faire succéder à la grandeur du passé ce qui fait la grandeur du présent et ce qui fera la beauté de l'avenir, conserver à cette métropole de la pensée ce nom du Louvre, qui veut dire souveraineté et gloire; c'est là, Messieurs une idée haute et belle. Maintenant, est-ce une idée utile?

Je n'hésite pas; je réponds : Oui.

Quoi! Vivifier Paris, embellir Paris, ajouter encore à la haute idée de civilisation que Paris représente, donner d'immenses travaux sous toutes les formes à toutes les classes d'ouvriers, depuis l'artisan jusqu'à l'artiste, donner du pain aux uns, de la gloire aux autres, occuper et nourrir le peuple avec une idée, lorsque les ennemis de la paix publique cherchent à l'occuper, je ne dis pas à le nourrir, avec des passions, est-ce que ce n'est pas là une pensée utile?

Mais l'argent? cela coûtera fort cher. Messieurs, entendons-nous, j'aime la gloire du pays, mais sa bourse me touche. Non seulement je ne veux pas grever le budget, mais je veux, à tout prix, l'alléger. Si le projet quoiqu'il me semble beau et utile, devait entraîner une charge pour les contribuables, je serais le premier à le repousser. Mais l'exposé des motifs vous le dit, on peut faire face à la dépense par des aliénations peu regrettables d'une portion du domaine de l'état qui coûte plus qu'elle ne rapporte.

J'ajoute ceci. Cet été, vous votiez des sommes considérables pour des résultats nuls, uniquement dans l'intention de faire travailler le peuple. Vous compreniez si bien la haute importance morale et politique du travail, que la seule pensée d'en donner vous suffisait. Quoi! vous accordiez des travaux stériles, et aujourd'hui vous refuseriez des travaux utiles?

Le projet peut être amélioré. Ainsi, il faudrait conserver toutes les menuiseries de la bibliothèque actuelle, qui sont fort belles et fort précieuses. Ce sont là des détails. Je signale une lacune plus importante. Selon moi, il faudrait compléter la pensée du projet en installant l'Institut dans le Louvre, c'est-à-dire en faisant siéger le sénat des intelligences au milieu des produits de l'esprit humain. Représentez-vous ce que serait le Louvre alors! D'un côté une galerie de peinture comparable à la galerie du Vatican, de l'autre une bibliothèque comparable à la bibliothèque d'Alexandre; tout près cette grande nouveauté des temps modernes, le palais de l'Industrie; toute connaissance humaine réunie et rayonnant dans un monument unique; au centre l'Institut, comme le cerveau de ce grand corps.

Les visiteurs de toutes les parties du monde accourraient à ce monument comme à une Mecque de l'intelligence. Vous auriez ainsi transformé le Louvre. Je dis plus, vous n'auriez pas seulement agrandi le palais, vous auriez agrandi l'idée qu'il contenait.

Cette création, où l'on trouvera tous les magnifiques progrès de l'art contemporain, dotera, sans qu'il en coûte un sou aux contribuables, d'une richesse de plus la ville de Paris, et la France d'une gloire de plus. J'appuie le projet.

# La Memoire de Visconti Celebree au Royal Institute of British Architects

*Notre ami le Professeur Charles Mac Callum nous a fait connaître ce texte de l'Institut Royal des Architectes Britanniques rendant hommage à la mémoire de Visconti quelques jours après sa mort. Inédite et inconnue en France cette communication du secrétaire honoraire pour les Correspondants Etrangers est intéressante à plusieurs titres. D'abord parce qu'elle témoigne de la grande connaissance qu'avaient les architectes britanniques des travaux de leurs confrères français — la même communication salue également la mémoire des architectes Leclère et Gau disparus peu de jours avant et après Visconti — ensuite parce qu'on peut y constater le rayonnement international des travaux de prestige entrepris par le Second Empire. Enfin et surtout parce que le récit de la nomination de Visconti comme maître-d'œuvre de l'achèvement du Louvre par le Prince-Président, éclaire le rôle personnel direct et déterminant de celui-ci dans le démarrage d'une entreprise qui sera l'une des « grandes pensées » du Second Empire. Cent quarante ans plus tard, l'opération du « Grand Louvre » est-elle menée si différemment ?*

E.J.

... Monsieur Visconti était présent le mardi 29 décembre à la première réunion de la «commission pour l'exposition de 1855» au Palais Royal, présidée par le prince Napoléon et il y resta de une heure à trois heures. Il se rendit ensuite à son bureau du Louvre avec son ami Semard; avec lui il eut une conversation animée et, ayant à dîner dehors, il demanda son attelage mais comme il n'était que quatre heures et demi, plus tôt qu'il n'avait l'habitude de quitter son travail, ce dernier n'arriva pas. Aussi demanda-t-il un fiacre. Monsieur Semard le vit entrer dans la voiture et il partit en direction de son domicile. Lorsque que le cocher descendit et ouvrit la portière, il trouva Monsieur Visconti agonisant.

Il venait d'atteindre le point culminant de la gloire pour un artiste en se voyant confier l'achèvement du Louvre qui a occupé le génie des architectes français pendant deux siècles.

Il avait recueilli le fruit d'études laborieuses et approfondies dans une des plus hautes disciplines de notre art pour résoudre des problèmes qui semblaient présenter des difficultés apparemment irréconciliables et quasi insurmontables; et il avait commencé à réaliser (jusqu'à la hauteur de 30 pieds à certains endroits), avec une inconcevable rapidité, les grandes lignes de son grand projet qui réunissait tous les suffrages et promettait de faire des Palais du Louvre et des Tuileries, les plus belles résidences de souverains du monde. Par ailleurs, il faut également admettre que les conceptions d'autres architectes, comme Percier et Fontaine, et plus récemment de Monsieur Dussillon l'ont considérablement aidé à arriver à cette solution. J'ai entendu de sa bouche le récit suivant de sa désignation à cette tâche important. Il reçut d'une manière tout à fait inattendue, il y a environ trois ans, une note d'un officier de la maison du Président de la République pour le prier de se rendre le lendemain à l'Elysée-Bourbon. Il s'y rendit à l'heure dite et, aussitôt introduit dans le cabinet du chef de l'Etat par lequel il fut accueilli avec la plus grande bienveillance.

«Il m'apparaît, dit Louis-Napoléon, que le Palais du Louvre ne doit pas rester plus longtemps dans un état qui déshonore le gouvernement et il est souhaitable que du travail soit fourni aux classes laborieuses. J'ai, par conséquent, conçu le projet de l'achèvement de ce palais, dont je souhaite que vous vous chargiez.»

«Monsieur, répondit Visconti, je suis flatté par une si grande marque de votre confiance, mais je me permets de vous rappeler que c'est Monsieur Duban qui est architecte du Louvre, et il m'est impossible d'interférer avec une situation qu'il remplit avec beaucoup de mérite et d'habilité.»

«C'est vrai, répondit le Président, mais Monsieur Duban est l'architecte des travaux du Vieux Louvre. Je souhaite que vous vous chargiez de cette entreprise comme architecte des travaux du Nouveau Louvre, qui sont bien distincts, entièrement séparés, et sans interférence avec les autres.»

«Dans ce cas, dit Monsieur Visconti, je suis entièrement à vos ordres.»

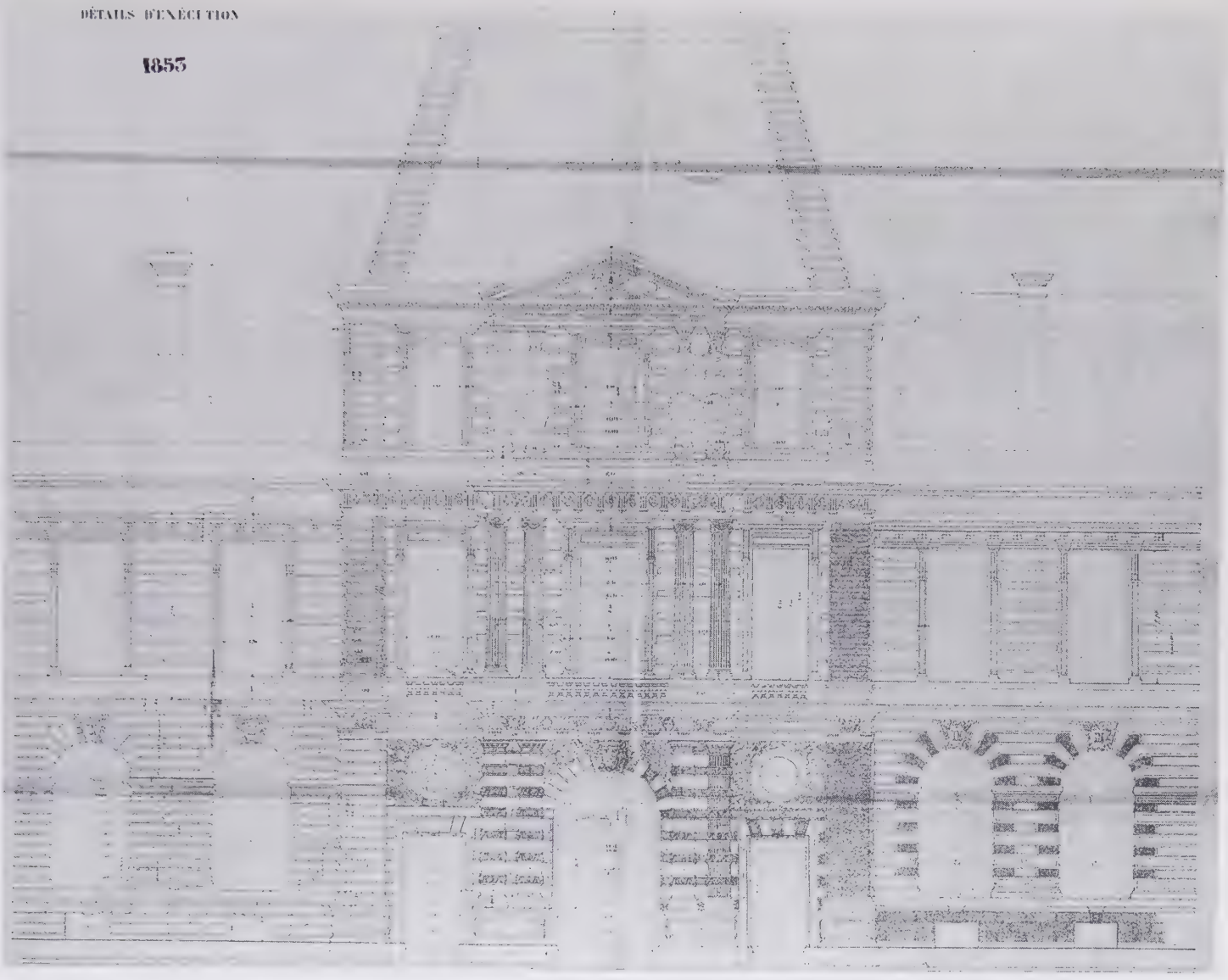
Le prince expliqua alors le schéma qu'il avait conçu et esquissé lui-même, dont il souhaitait que Visconti le transposât en termes d'architecture et il demanda combien de temps cela prendrait. Quand il sut qu'il s'agissait d'un mois, il répondit : «Bien, je vous attends dans un mois et vous serez reçu immédiatement». Un mois après, Monsieur Visconti apporta les plans et les soumit au Président qui approuva chaleureusement la façon dont ses intentions avaient été menées à bien. Monsieur Visconti se risqua alors à suggérer que, durant l'étude des plans qu'il avait dressés, il lui était apparu qu'une disposition beaucoup plus noble et plus avantageuse pouvait être adoptée, et qu'il souhaitait la soumettre à l'approbation de Son Altesse. Le prince encouragea immédiatement l'architecte à développer ses vues ce qu'il fit d'une manière succincte, claire et convaincante qui emporta la conviction du Président qui lui demanda alors de combien de temps il aurait besoin pour préparer les dessins nécessaires.

«Six semaines». «Très bien, dit Louis-Napoléon, dans six semaines apportez-moi votre projet minutieusement étudié. Six semaines après Visconti revint à l'Elysée-Bourbon mais, dans l'intervalle, la république était devenue un empire et le président, empereur [il y a ici confusion entre le coup d'Etat du 2 décembre 1851 et le rétablissement de l'Empire, un an après]. Il suffit à Louis-Napoléon de voir le projet que son architecte avait préparé pour saisir immédiatement la supériorité des dispositions proposées et s'en déclara parfaitement satisfait. Sortant alors un papier de sa poche, il le présenta à Visconti en disant : «Prenez ce document, il vous nomme architecte des nouveaux travaux du Louvre». En fait, il s'est avéré être un document officiel signé par les autorités compétentes. L'empereur désirait qu'il soit prêt à assister à un conseil [le Conseil Général des Batiments civils] quelques jours plus tard, pour expliquer les plans et présenter une estimation globale de la dépense. Notre architecte, bien sûr, fut ponctuel au rendez-vous et, en attendant la réunion du Conseil, la conversation s'engagea avec plusieurs de ses membres. Un peu anxieux et souhaitant s'informer de leurs sentiments, il demanda leur opinion. L'un pensait que c'était un très bon projet, un autre que cela coûterait beaucoup d'argent, mais aucun ne se hasarda à déclarer que c'était un projet souhaitable et exécutable. Le Conseil eut lieu et alors surgirent les plus véhémentes objections. La principale étant, je crois l'étendue de la dépense. A la fin, le ministre d'Etat dit : «C'est un souhait de l'Empereur». A ces mots, l'orage se calma comme par de l'huile jetée sur des vagues. Aucun contradicteur ne fut plus entendu et plusieurs voix s'élevèrent pour louer la noble conception de l'Empereur et l'immense talent de l'architecte. Quant aux millions requis, ils ne présentèrent plus aucun obstacle. Le projet fut approuvé, l'exécution ordonnée et les crédits nécessaires accordés.

Je n'ai pas en mémoire, présentement, de grand édifice public érigé à Paris par Monsieur Visconti mais le monument à Molière dans la rue de Richelieu, la fontaine à l'emplacement de l'ancien Opéra, place Louvois, la noble fontaine de la place Saint-Sulpice avec les statues assises des 4 grands docteurs de l'église gallicane, une pure façade à l'angle de deux rues, rue Neuve-des-Petits-Champs [la Bibliothèque nationale], et en dernier lieu, la tombe de l'empereur Napoléon sous le dôme des Invalides, attestent de la fertile imagination, de l'originalité, du savoir et du goût de Visconti et contribuèrent sans doute à signaler à Louis-Napoléon l'un des seuls architectes capables de réaliser les plus nobles projets de son art.

En octobre dernier, j'ai eu l'occasion de recevoir nombreuses marques d'attention de la part de notre collègue eu égard probablement, à la situation que j'occupe parmi vous en tant que votre secrétaire pour l'étranger. Il me reçut dans sa maison et je dois avouer que ses pièces de réception révélaient un raffinement et une élégance supérieur à aucune autre résidence privée de Paris. Le mobilier était superbe, de grands chiffonniers d'ébène verni renfermaient d'exquis émaux de différentes tailles ou des porcelaines de la Renaissance et il y avait partout des bronzes élégants et des peintures de choix. En vérité, tout baignait dans une atmosphère témoignant chez notre hôte d'un goût raffiné et d'un parfait décernement dans ses choix artistiques.

Il était l'héritier d'un grand nom européen, d'une famille d'archéologues distinguée et il avait maintenu avec noblesse la réputation de ces ancêtres. Son maintien ne signalait pas ses nobles qualités mais son esprit passionné, ses manières simples et sans affectation, son abord cordial, ses sentiments loyaux et généreux inspiraient la confiance, l'estime et l'admiration à tous ceux qui étaient admis parmi ses amis. J'ai du mal à dire comment il apprécia les compliments flatteurs dont il fut gratifié par l'Institut quand il en fut élu membre. Il m'offrit en souvenir une copie de son projet pour l'achèvement du Louvre, dédicacé de sa main et, à ma demande, il vous a envoyé les dessins en réelle grandeur de certaines poutres en fer pour le plancher, dont une de soixante-dix pieds de portée qu'il se proposait d'employer. Lors d'une future soirée, avec votre permission, je pourrais peut-être retracer l'histoire du Louvre et des Tuileries, vous montrer les différents projets pour leur réunion, et décrire celui de notre regretté confrère et expliquer certains détails ingénieux de la construction des planchers.

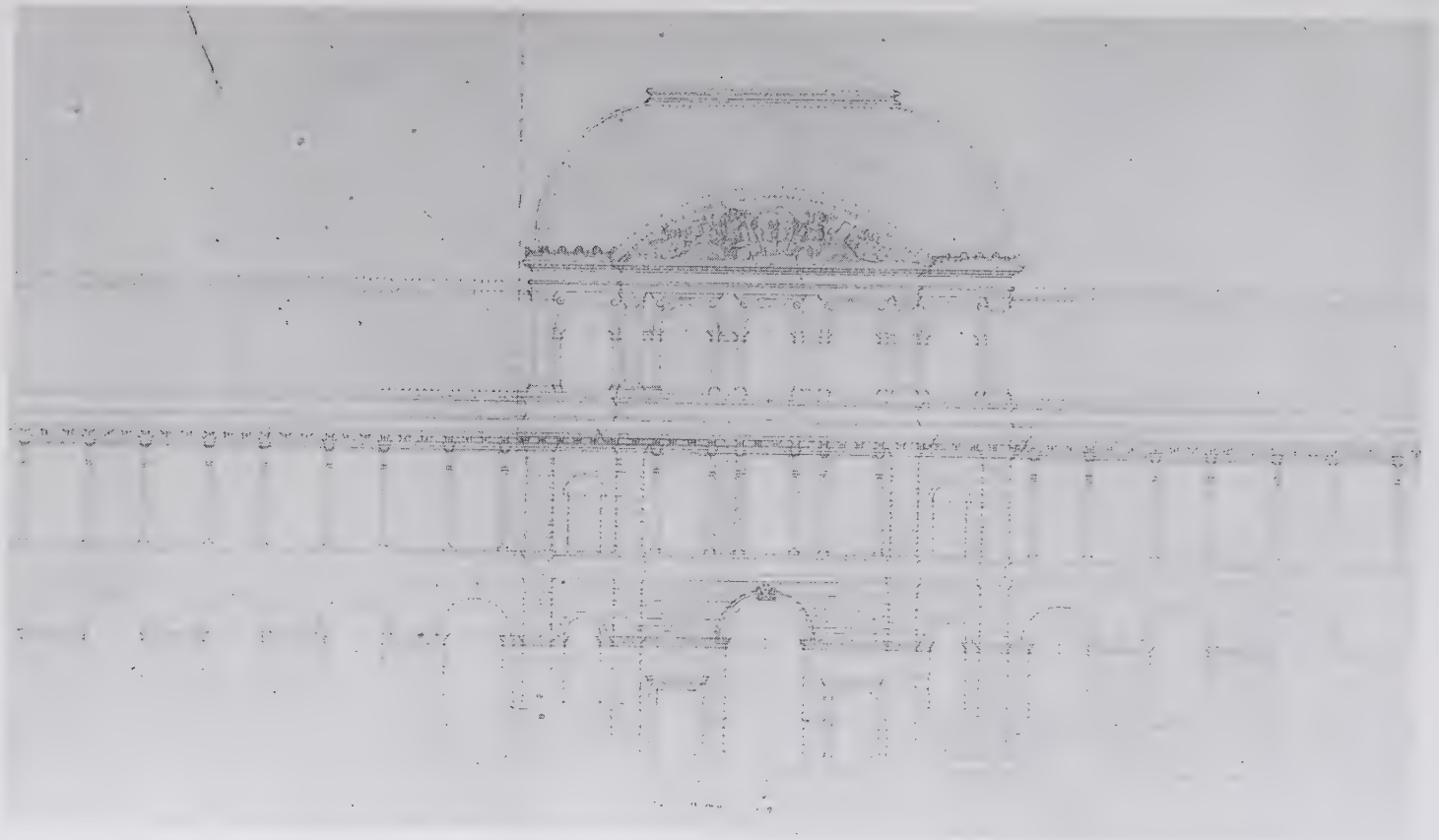



*280. Etude pour le pavillon de la Bibliothèque, 1853.*

Vendredi dernier, il y a seulement cinq jours, ses restes furent portés au Père-Lachaise, suivi par un des attelages de l'Empereur et en présence de plusieurs ministres et hauts fonctionnaires, des principaux représentants des sciences, de la littérature et des beaux-arts, les cordons du poêle tenus par les plus distingués personnages de la France et accompagné par les larmes et les regrets de plusieurs centaines de travailleurs qui ressentaient qu'ils avaient perdu un grand directeur. Tout au long des rues qui conduisaient au cimetière, les témoignages de respect à la mémoire de ce grand homme se multiplièrent.

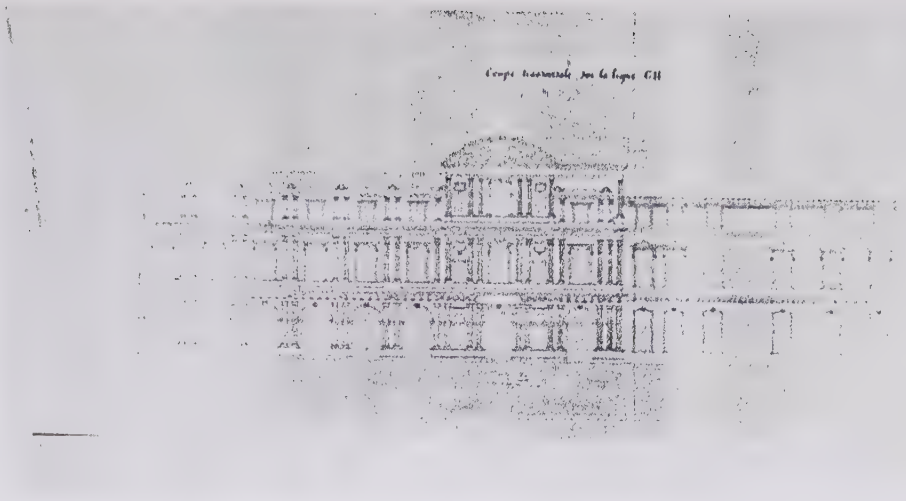
Le ministre d'Etat, notre collègue Monsieur Caristie, Monsieur Rohault de Fleury et Monsieur le Baron Paul de Richemont s'adressèrent successivement aux milliers de gens assemblés comme le fit aussi notre correspondant et membre d'honneur, Monsieur Hitorff, dans un touchant discours...

*Traduction B. de Andia*

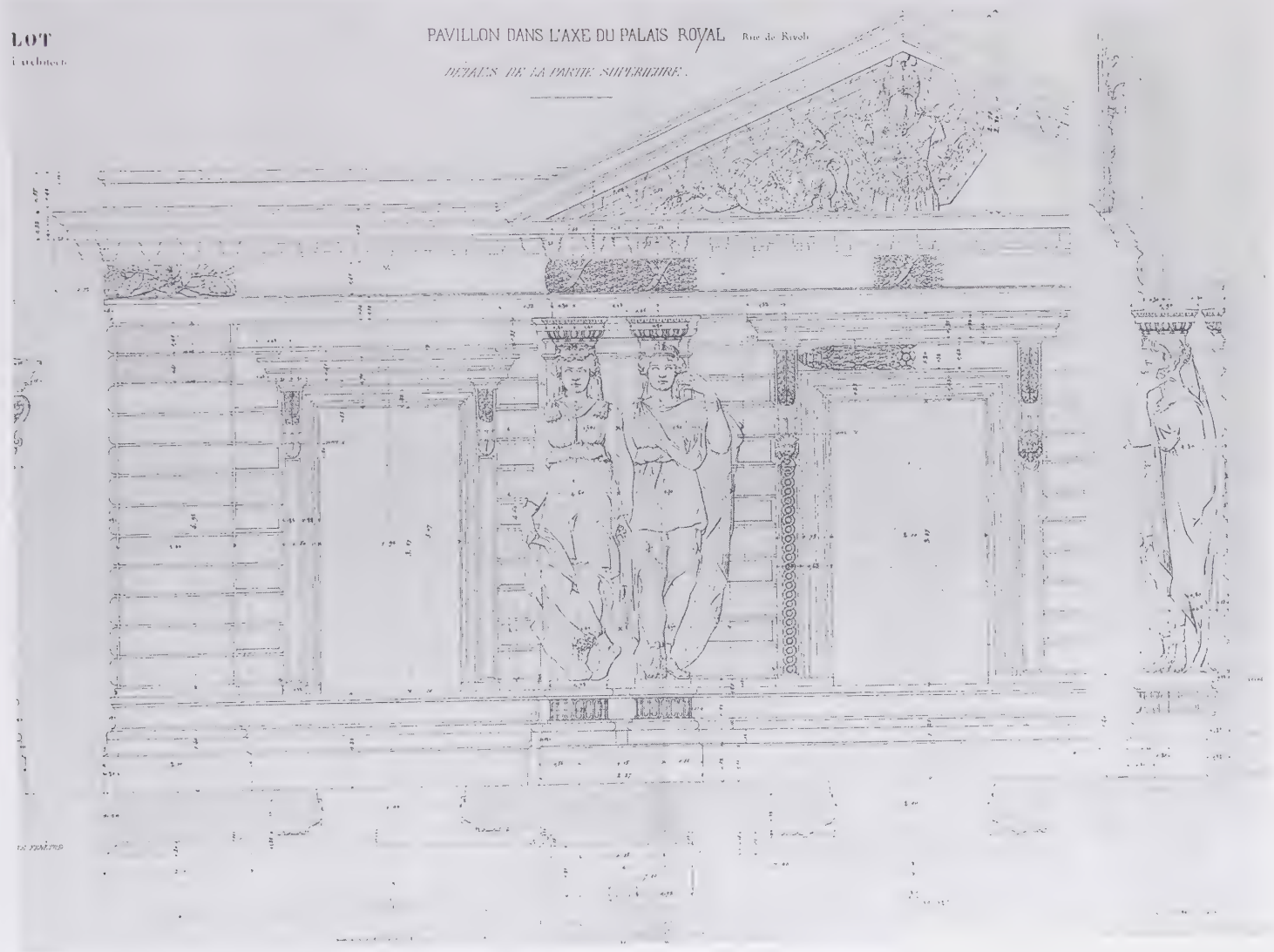


*270. Pavillon dans l'axe du Palais-Royal, 1848.*

*272. Détail de la façade de l'aile Rivoli côté cour, projet de Visconti et Trélat, 1848.*



*274.*
*Façade sur la cour des Hommes-Illustres, projet de Visconti et Trélat, 1848-49.*




*282. Partie supérieure du pavillon dans l'axe du Palais-Royal.*

# Visconti et le Nouveau Louvre

Le « Nouveau Louvre » en tant que projet est difficile à appréhender car s'il est fortement présent, il est, en même temps, victime d'une sorte d'auto-effacement.

Présence forte, en effet, dans la mesure où le projet complète l'ensemble monumental qui domine le cœur de Paris, qu'il est la plus grande entreprise architecturale homogène jamais réalisée (pour un coût de vingt-cinq millions de francs), et parce qu'en employant des milliers de travailleurs, il a mis fin au chômage qui sévissait dans la ville. Mais le projet de Visconti est en quelque sorte évanescent parce que ses volumes n'ont pas d'autre objectif que de refléter ceux des deux palais historiques qu'il relie, et que sa destination changeante et hétérogène n'est pas lisible de l'extérieur : l'enveloppe de Visconti ne dit rien des espaces intérieurs. En définitive, cet effacement vient peut-être de ce que le Louvre de Visconti a été conçu comme le grand geste architectural de la Seconde République mais qu'il a été réalisé par le Second Empire et perçu comme l'expression quintessenciée de ce régime si différent du précédent.

Pendant les soixante années qui sépare 1848 de la Révolution, les projets de réunion du Louvre et des Tuileries se sont multipliés; comme l'a bien montré l'excellent livre de Daufresne, les architectes prévoyaient presque tous d'occuper l'espace intermédiaire entre les deux palais par des composition volumétriques élaborées. Ces projets spontanés prolongeaient les analyses que Fontaine, architecte du Louvre de 1801 à 1848, avait établies selon les désirs de Napoléon 1er et qu'il avait léguées à son élève et ami Visconti qui (avec son associé Trélat) travaillait pour le second Napoléon. A partir du Journal de Fontaine, on peut résumer les grands principes recommandés par le maître; il faut :

1 - conserver l'espace intérieur aussi ouvert et majestueux que possible; Napoléon n'observait-il pas : « il n'y a de beau que ce qui est grand; l'étendue et l'immensité peuvent faire oublier bien des défauts ».[1].

2 - reprendre le décor architectural des deux palais existants.

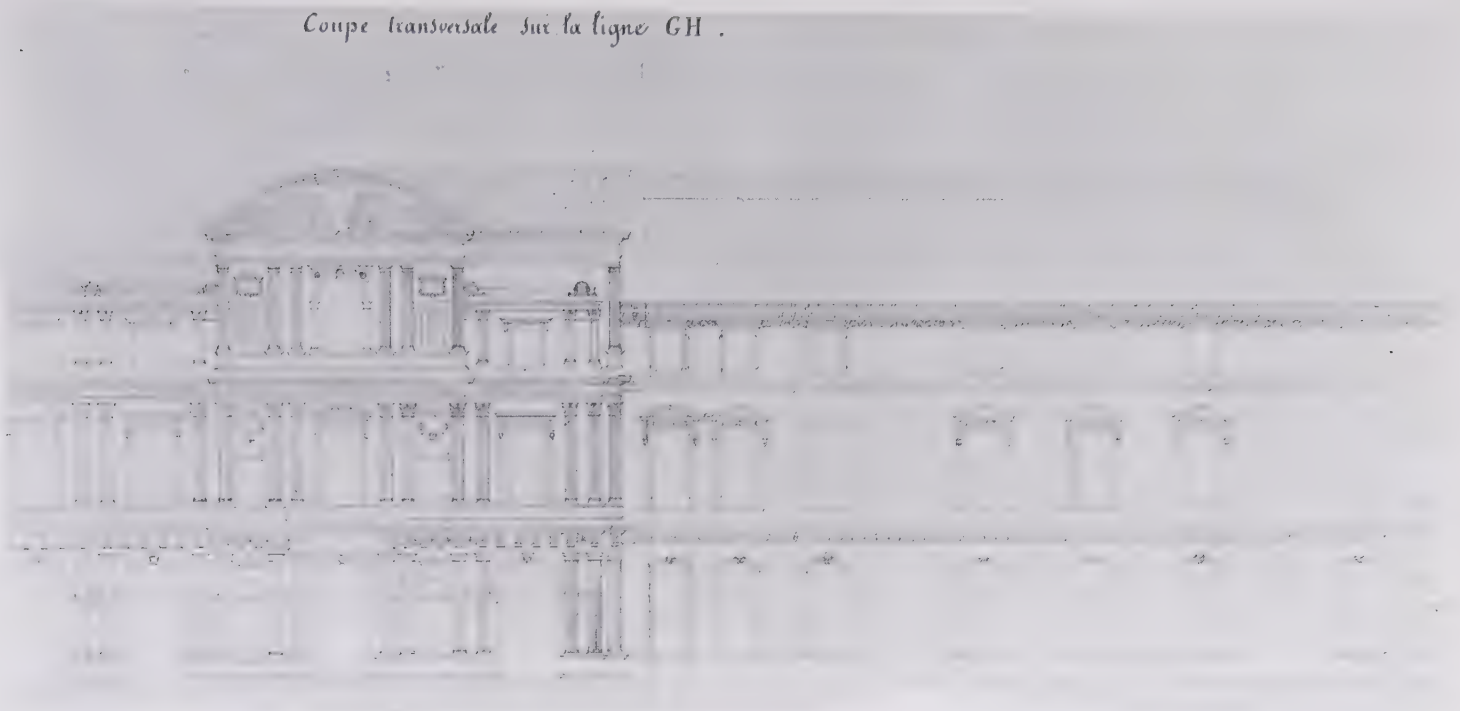
3 - dissimuler la légère différence d'axe entre les deux palais. La solution la plus simple est de répéter sur le côté Nord du quadrilatère la galerie du Bord de l'Eau, avec une extension de la rue de Rivoli, en profitant de cette extension pour dissimuler les imperfections d'alignement.

Fontaine (et son associé Charles Percier), avait dès sa nomination proposé une semblable solution; habilement, il divisait l'espace en deux cours, l'orientale et l'occidentale, chacune adoptant le style de l'un des palais; la cour Est se rétrécissait pour atteindre la largeur du Vieux Louvre grâce à l'adjonction de deux ailes[2]. On trouvait déjà les grandes lignes de ce dispositif dans un projet de Lescot.

En 1848, Visconti choisit d'effacer la partie médiane de ces deux ailes qui permettaient de rétrécir la cour pour mettre l'accent sur un traitement en pavillons des nouvelles constructions; celles-ci, dialoguant avec le pavillon de l'Horloge de Lemercier, dans le Vieux Louvre, sembleraient participer des deux palais existants. Ainsi, le Nouveau Louvre était conçu à partir de son volume extérieur pour n'être qu'une simple liaison monumentale. Le programme de 1848 prévoyait un palais du Peuple accueillant la Bibliothèque nationale dans l'aile Nord, et au Sud, des galeries pour l'Exposition des produits de l'Industrie française. En 1852, la fonction change : il s'agit d'agrandir la résidence de l'empereur aux Tuileries en installant une caserne et deux ministères dans l'aile Nord du palais et la salle des Etats (salle pour les réunions officielles du conseil du gouvernement) au-dessus des vastes écuries de la partie Sud.

Il faut noter que les premières critiques portèrent, non pas sur la discrétion excessive du travail de Visconti, mais au contraire sur le fait que ce projet constituait une véritable intrusion dans le Louvre et les Tuileries, monuments d'une telle importance qu'ils devaient rester entièrement isolés. Le 4 octobre 1849, l'Assemblée nationale discuta le rapport financier du nouveau projet, évalué à 31 millions (y compris les expropriations)[3]. Le rapporteur et principal interprète des recommandations de la Commission, Ludovic Vitet, demanda :

— que la rue de Rivoli soit prolongée,




*275. Façade sur la cour des Hommes-Illustres (pavillon Turgot) 1849.*

— que l'espace entre les palais soit dégagé et nivelé pour être aménagé en promenade publique,
— qu'aucune construction nouvelle ne soit entreprise,
— que la Bibliothèque nationale soit installée dans le Palais Mazarin (rue de Richelieu),
— que le Salon annuel soit maintenu dans le Vieux Louvre et l'Exposition des produits de l'Industrie dans des constructions provisoires.

L'objectif, pour Vitet, ce n'était pas de créer pour habiller ces fonctions une belle présentation qui s'intègre à l'ensemble historique, mais de respecter cet ensemble tel qu'il était précisément en 1848, au moment où l'on pensait irréversible la destruction de la monarchie :

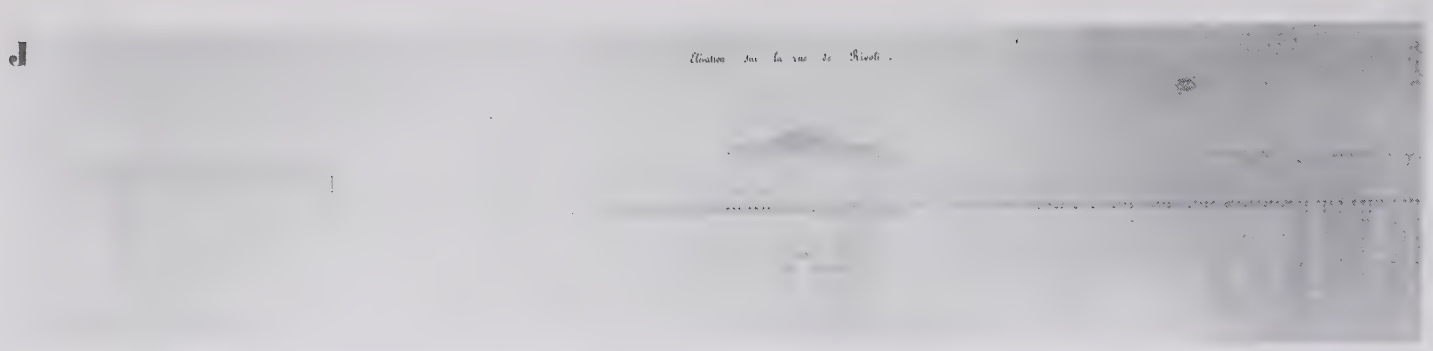
> «L'aspect de ces vieux lieux est affligeant, tout le monde en convient. C'est un vrai déshonneur, non seulement pour la capitale, mais pour la France elle-même; car le Louvre et les Tuileries ne sont pas des édifices parisiens, ils appartiennent au pays tout entier, et si, du milieu de ces ruines, si de l'amas informe de ces maisons qui obstruent les abords de ces nobles monuments, s'élève incessemment comme un reproche d'insouciance et de barbarie, nous avons notre part.»

Et au cours du débat, Vitet ajoute :

> «Il faut, selon nous, que le monument exprime quelque chose : pour que le Louvre fut achevé, il faudrait qu'il eut une destination sérieuse, réelle; il n'y a pas lieu à construire un palais aujourd'hui, ce qu'il y a de mieux, ce qu'il y a de plus sincère, c'est donc que le Louvre reste interrompu : cette interruption sera un témoignage historique qui aura sa valeur et que, pour ma part, je préfère à un achèvement inutile et factice.»

Le débat s'orienta ensuite sur la question du chômage : il fallait donner du travail aux parisiens sans attirer en ville les provinciaux. Vitet souligna que sa proposition était bien à l'échelle de cet objectif, tandis que ses opposants insistaient sur la nécessité de réaliser le programme complet. En définitive, l'avis de Vitet ne fut pas retenu et le projet complet fut voté par le Parlement, par 310 voix contre 239.

En un sens, Vitet faussait le projet de Visconti : celui-ci était conçu de telle façon que vu selon son grand axe Ouest, depuis le pavillon de l'Horloge jusqu'à l'Arc de Triomphe, en passant par l'obélisque de Louxor, le Nouveau Louvre devenait un simple cadre pour les palais et leur servait de toile de fond. Vues depuis les fenêtres du pavillon de l'Horloge, les deux masses occidentales du Nouveau Louvre qui s'ouvraient sur la cour des Tuileries s'encadraient parfaitement entre les pavillons de Flore et de Marsan. Et vu du balcon du pavillon central des Tuileries, le Nouveau Louvre «telescopait» l'étendue des cours, donnait ainsi de l'ampleur à la façade arrière du Louvre et renforçait la silhouette isolée du pavillon de l'Horloge. C'était un traitement scénographique de l'espace urbain qui rappellait les raccourcis tant admirés créés par Félix Duban dans les cours de l'Ecole des Beaux-Arts. Là, le Palais des Etudes, avait été mis en scène dans l'enfilade d'une cour étroite suivie d'une cour plus large, de façon à apparaître parfaitement encadré depuis le portail ouvert à l'intersection de la rue Bonaparte avec la rue des Beaux-Arts. Avant même que Haussmann entreprenne de vider le cœur de Paris, il existait dans la capitale



*271. Façade de l'aile nord côté cour, 1848.*

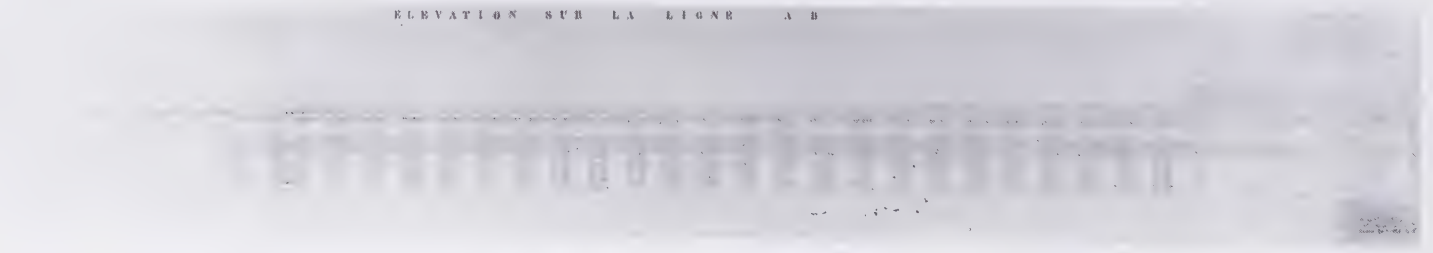
de semblables tableaux d'architecture soigneusement calculés, ainsi celui qui, de la cour de Mai, embrassait le Palais de Justice; celui qui se développait en avant du portail de la Chambre des députés; ou celui que Letarouilly avait créé avec l'agrandissement du Collège de France, rue Saint-Jacques.

Visconti voyait son projet comme une variation sur le grand axe Ouest de Paris, selon les dernières conceptions de Fontaine. Dans son ouvrage *Palais des Souverains...* (1833), celui-ci concluait son exposé sur le projet de réunion du Louvre et des Tuileries en décrivant l'enchaînement d'espaces qu'il aurait voulu ouvrir un jour dans la capitale, d'Est en Ouest :

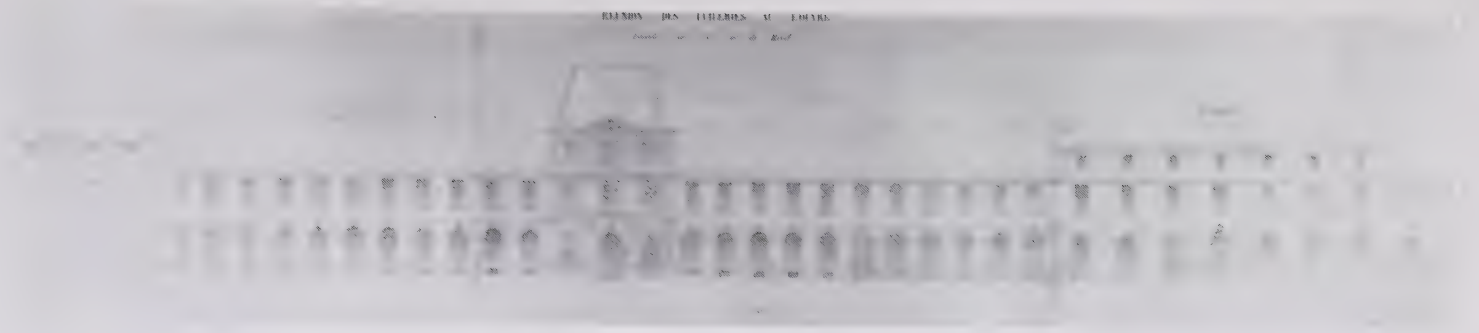
> «Lorsque ces grands projets auront été entièrement réalisés, quelles seront les impressions d'un étranger qui, entrant pour la première fois dans Paris par la longue avenue de Vincennes, après avoir remarqué les hautes colonnes de la Barrière du Trône, verra à l'extrêmité d'une large rue, à la rencontre de deux boulevards magnifiques, la fontaine de la Bastille et le vaste canal dont elle paraît être la source? Quelle sensation éprouvera-t-il lorsque après avoir traversé plusieurs places embellies par des monuments d'utilité publique, après avoir aperçu sur le cours de la Seine ses ponts, ses quais nouveaux, il arrivera par une large et belle rue à la colonnade du Louvre? Lorsque traversant ensuite la grande cour de ce palais, et l'avant-cour plus grande encore, le vestibule et le portique de la place d'armes du Carroussel, passant sous l'arc du Carroussel, après avoir laissé de côté la fontaine à la rencontre des deux axes; lorsqu'entrant dans la cour d'honneur du palais des Tuileries et de là dans le jardin, en suivant toujours la même direction à travers la place Louis XV et les Champs-Elysés jusqu'à la barrière de Chaillot, il s'arrêtera sous l'immense arc de triomphe élevé à la gloire des armées françaises...»[4].

Vitet est mieux connu pour avoir été le premier inspecteur des Monuments historiques (1831-33) que comme écrivain et député orléaniste[5]. Pour lui, les palais étaient de la plus haute importance; il reprit le sujet dans deux articles fortement pensés, en 1852 et 1866[6]. Le Louvre devint le point focal de travaux historiques qu'il poursuivit selon deux orientations : d'abord le respect dû aux ouvrages du passé; ensuite, l'invention d'un style architectural propre au XIX^e^ siècle. Il avait défini ses positions dans son article «Des monuments de Paris», publié le 15 février 1838 dans *La Revue Française* et les avait ensuite confirmées en attaquant le néo-gothique devant la Société des Antiquaires de Normandie, soulevant ainsi une controverse enflammée[7].

Pour ce qui regarde le Louvre, si l'on devait construire, il fallait selon Vitet se borner à deux galeries aux extrémités Nord et Sud; et si l'on ne pouvait éviter des agrandissements importants, il demandait que leurs fonctions subalternes s'expriment par des façades modestement ornées. En 1866, Vitet appréciera le projet primitif de Visconti qui, par rapport à Lefuel, avait le mérite de proposer des toitures basses et une décoration discrète.




*269. Façade sur la rue de Rivoli, 1848.*



*279. Façade sur la rue de Rivoli, 1853.*

> «Au moins eût-il fallu, une fois ce parti pris (de fermer des cours de services), en accepter les conséquences, de donner au bâtiment ainsi percé à jour sa vraie physionomie, convenir qu'on l'avait refait, que c'était quelque chose d'actuel, moitié caserne, moitié palais, et composer à son usage tout un système d'ornementation, moins coquet, moins chargé, plus simple et plus tranquille, laissant voir, çà et là, la pierre lisse et nue pour compenser les niches supprimées et le repos qu'elles procuraient. On pouvait maintenir la silhouette générale, la forme des frontons alternativement aigus et arrondis, afin de conserver l'harmonie de l'ensemble, mais en se distinguant profondément du style du XVI[e] siècle dans les détails sculptés, de peur d'attirer l'œil sur de fâcheuses dissemblances en laissant subsister de trop nombreuses similitudes» [8].

Pour le critique moderne, Vitet entre dans le vif du sujet : il est impossible de deviner le contenu fonctionnel des nouvelles constructions; de comprendre comment se fait la liaison entre le Louvre et les Tuileries, et où est l'entrée principale (I.M. Pei a résolu le problème 140 ans plus tard en refusant toutes les entrées et en dressant une nouvelle structure d'accès au centre de la cour). Déjà, derrière les discrètes élévations de Visconti, on découvrait la très puissante organisation d'un quadrillage dissimulé. En venant de la nouvelle place du Palais-Royal, on entrait dans le pavillon de la Bibliothèque, passait sous un magnifique passage voûté pour sortir par le pavillon Richelieu, face au pavillon Denon — Napoléon III y était représenté dans le fronton entre les allégories de la Paix et de l'Abondance — puis on accédait au vestibule Denon et dans la salle des Etats où se réunissait l'assemblée solennelle du Corps législatif et du Sénat pour écouter tous les ans le discours du Trône prononcé par l'empereur[9]. Mais la salle des Etats n'était pas visible de l'extérieur, la similitude du pavillon Richelieu avec le pavillon Denon entretenait la confusion, et cet axe Nord-Sud restait totalement secondaire par rapport au grand axe Est-Ouest, plus discret même que l'axe Nord-Sud ouvert ensuite sous les guichets (entre 1861 et 1865, alors qu'il perçait les guichets, Lefuel avait prévu de créer une nouvelle salle des Etats).

En somme, la scénographie de Visconti masquait des fonctions extrêmement hétérogènes, des écuries, une caserne, deux ministères, quelques bureaux (dont celui des Bâtiments civils), une imprimerie et un poste télégraphique.

La plus vigoureuse critique de l'époque, l'essai de Gustave Planche daté 1851, porta sur les espaces dévolus au musée dans l'aile qui prolongeait la salle des Etats, conçue en fait par Félix Duban[10]. Planche rappelle la règle familière des rationalistes :

> «Le beau n'existe pas sans l'utile. Eglise, palais ou forteresse, tout monument dont la forme ne révèle pas l'usage, dont la destination n'est pas indiquée par les lignes générales, écrite avec précision dans les ornements, est et sera toujours un monument batard, ou plutôt un monument avorté.»

*276. Façade de la partie nord de la cour Napoléon, 1853.*

*277. Lefuel, étude de façade pour la cour Napoléon, 1858.*

Il décrit l'ornementation utilisée par Duban comme exagérée et imprécise, la comparant à la «stylophilie» sans logique de Huvé à la Madeleine, l'opposant au modèle de rationalisme donné par Labrouste à la bibliothèque Sainte-Geneviève :

> «La Madeleine et le salon Carré se transformeraient sans effort en salle de bal; la bibliothèque Sainte-Geneviève dépouillée des livres entassés sur les rayons exprimerait encore l'austérité de sa destination. Enlevez les tableaux du salon Carré, de la salle des Sept Cheminées : où trouver un Œdipe assez pénétrant pour trouver la destination de ces deux pièces?» [11]

On s'étonne que Planche ne parle là que de Duban car il entre dans un débat qui animera la critique pendant deux décennies contre Lefuel et Visconti et plus généralement, contre toute la production du Second Empire : le décor est devenu une fin en soi, et dissimule les fonctions au lieu d'orienter le spectateur dans la lecture du programme. Dans les dessins préliminaires de Visconti, «l'auto-effacement» scénographique des volumes utilise une décoration nouvelle assez confuse. Là où Percier et Fontaine utilisaient les larges pilastres plats d'un unique ordre colossal sur l'aile inachevée, au Nord de la cour, Visconti articule ses façades en deux ou trois étages de demi-colonnes couplées et cannelées supportant un entablement somptueusement décoré, avec des caryatides sur l'étage attique des pavillon. Il semble avoir voulu, par là, harmoniser ses élévations avec le riche vocabulaire ornemental de Lescot et Lemercier; mais il a la main lourde (autant qu'on peut en juger pas ses dessins) et le goût académique. Lorsque Lefuel prit ses fonctions en 1854, il conçut un décor encore plus exubérant et employa pour la sculpture monumentale les artistes les plus brillants mais les moins orthodoxes, tel Rouillardin au Manège, ou Lechesne au pavillon Denon. Et quand en 1860 il reconstruisit complètement la galerie du Bord de l'Eau, il remplaça l'ordre colossal plat d'origine par un plus petit ordre d'un goût pseudo-renaissance beaucoup plus riche.

Avec brio, mais non sans perversité, ce sont ces surfaces décoratives que Théophile Gautier admirera dans une série de critiques consacrées au Nouveau Louvre par le très officiel *Moniteur Universel* [12]. Il donnera les noms des sculpteurs d'ornement en s'étonnant qu'ils ne soient pas associés aux honneurs, les comparant aux sculpteurs de la Renaissance qui avaient travaillé au château d'Heidelberg. Gautier est fasciné par la richesse et la nature incertaine des ornements :

> «Un art immense qu'on dédaigne trop,... N'est-ce pas une création à part dans la création que l'ornement avec ses macarons fantasques, ses femmes se terminant par des feuillages, ses fleurs où jaillissent de petits génies, ses enroulements à travers lesquels serpentent ces animaux impossibles ou réels...? » [13]

Le pouvoir de cette iconographie résidait dans l'abandon du naturalisme imposé jusque-là aux sculpteurs de figures; mais cette liberté nouvelle était limitée par le soin apporté à l'articulation des lignes ornementales avec le contexte architectural :

> «On ne saurait trop favoriser ces ingénieux caprices qui varient sans altérer l'art si sévère de l'architecture, et que peut admettre, sans inconvenient pour la pureté des lignes, la fantaisie locale» [14].

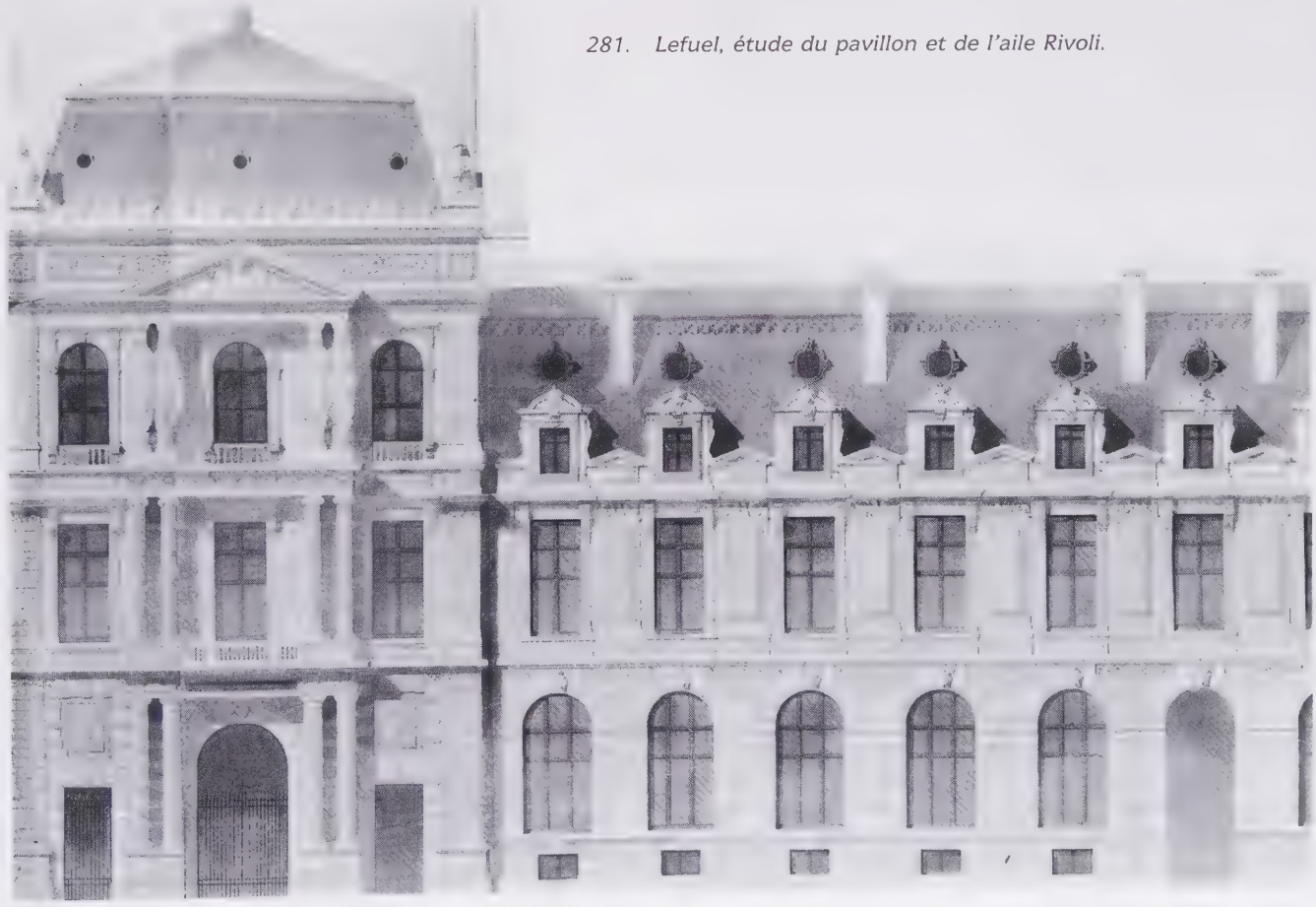
Le Nouveau Louvre a représenté un moment de crise de l'architecture française du XIX^e^ siècle : c'était un monument immense, mais qui ne parlait pas; ce qu'il avait à dire ne devait être que murmuré, par respect pour le Vieux Louvre et les Tuileries. Et parce qu'il n'avait à transmettre qu'un tout petit message, qu'il n'avait pas le droit de parler haut, il proliféra en une ornementation

exubérante, un élégant bavardage. Victor Fournel invoquait le cliché : « N'ayant pu la faire belle, tu l'as faite riche »[15]. Et Montalembert annonça : « Il demeurera pour la postérité comme le type colossal du mauvais goût ». Mais en fin de compte, le Nouveau Louvre n'est-il pas le signe avant-coureur de l'Haussmanisme, qui vit se multiplier, au détriment des monuments traditionnels, des édifices dont le contenu fonctionnel ne pouvait s'exprimer que par un luxe grandiloquent. Le Nouveau Louvre fut le grand modèle de l'architecture administrative. Et ce qu'on vit surgir alors, ce n'était pas un modèle rationnel, un objet scientifiquement défini, mais une avalanche de petits détails fantastiques que les plus observateurs de parisiens appelaient déjà le style « moderne ». Et Vitet dans son dernier texte critique, celui de 1866, fait de ce type de construction le symbole de toute une époque :

> « Par la raison qu'on sacrifiait à des nécessités un peu bourgeoises, on a redoublé de luxe et d'airs princiers. Tel est en tout l'esprit de notre époque, la confusion et l'amalgame des choses qui s'excluent, l'union des contradictions. Voyez en politique : on pratique à la fois la paix et la guerre; ...Faut-il donc s'étonner si les arts, comme tout le reste, sont atteints de cette maladie, si notamment l'art de bâtir est devenu tout à la fois mesquin et luxueux, industriel et grand seigneur ... »[16].

NOTES

1. P.F.L. Fontaine, *Plans de plusieurs châteaux, palais et résidences de souverains de France, d'Italie, d'Espagne et de la Russie,* Paris, 1833.
2. *Id.,* p. 53.
3. *Journal des Débats,* 5 octobre 1849.
4. *Palais des Souverains, op. cit.,* pp. 60-61.
5. Maurice Parturiet, Lettres de Prosper Mérimée à Ludovic Vitet, Paris, Plon, 1934; introduction.
6. « Le Louvre », in *Revue Contemporaine,* 15 septembre 1852, pp. 363-446; « Le Nouveau Louvre et les Nouvelles Tuileries », in *Revue des Deux-Mondes,* 25 - XLIV, (1er juillet 1866), pp. 56-93.
7. « Des études archéologiques », in *Revue archéologique,* IV (1847), pp. 385-393.
8. Vitet, *op. cit.,* p. 81.
9. *Journal des Débats,* 19 avril 1854 : Visconti semble avoir eu autorité également sur l'espace public qui entourait le Louvre.
10. Gustave Planche, « Le musée du Louvre », in *Revue des Deux Mondes,* 18, XI (15 novembre 1851), pp. 546-564.
11. *id°,* p. 560.
12. Théophile Gautier, *Moniteur Univesel,* 19 août 1854, p. 909; 2 août 1855, p. 848; 11 décembre 1855, p. 1370-71; 15 février 1861, p. 205.
13. 2 août 1855, 848.
14. *id. ibid.*
15. Montalembert cité par Victor Fournel dans : *Paris nouveau et Paris futur,* Paris, Lecoffre, 1865, p. 155.
16. Vitet, *op. cit.,* p. 81.



*281. Lefuel, étude du pavillon et de l'aile Rivoli.*

# Visconti et la Critique

Dans les années 1840, la presse française connaît un essor spectaculaire favorisé par un progrès remarquable des techniques d'impression et de reproduction des images. Largement et rapidement diffusés grâce à des moyens de communication de plus en plus nombreux et efficaces, des journaux de toutes sortes voient le jour. Qu'ils donnent la primauté à l'information, qu'ils privilégient l'anecdote spectaculaire ou qu'ils s'attachent à sélectionner des événements pour les analyser et les juger avec le recul nécessaire, ces médias ouvrent leurs colonnes à l'actualité architecturale qui porte, désormais, la couleur des diverses politiques éditoriales. L'œuvre de Visconti n'échappe pas ainsi à la plume enthousiaste ou incisive de ces journalistes que César Daly désigne, en 1876, sous le nom de «reporters» et qu'il décrit comme des personnages «robustes, intelligents (...) un peu indiscrets», qui vont droit au but et ne craignent pas de «froisser parfois de graves renommées en train de devenir fétiches»[1].

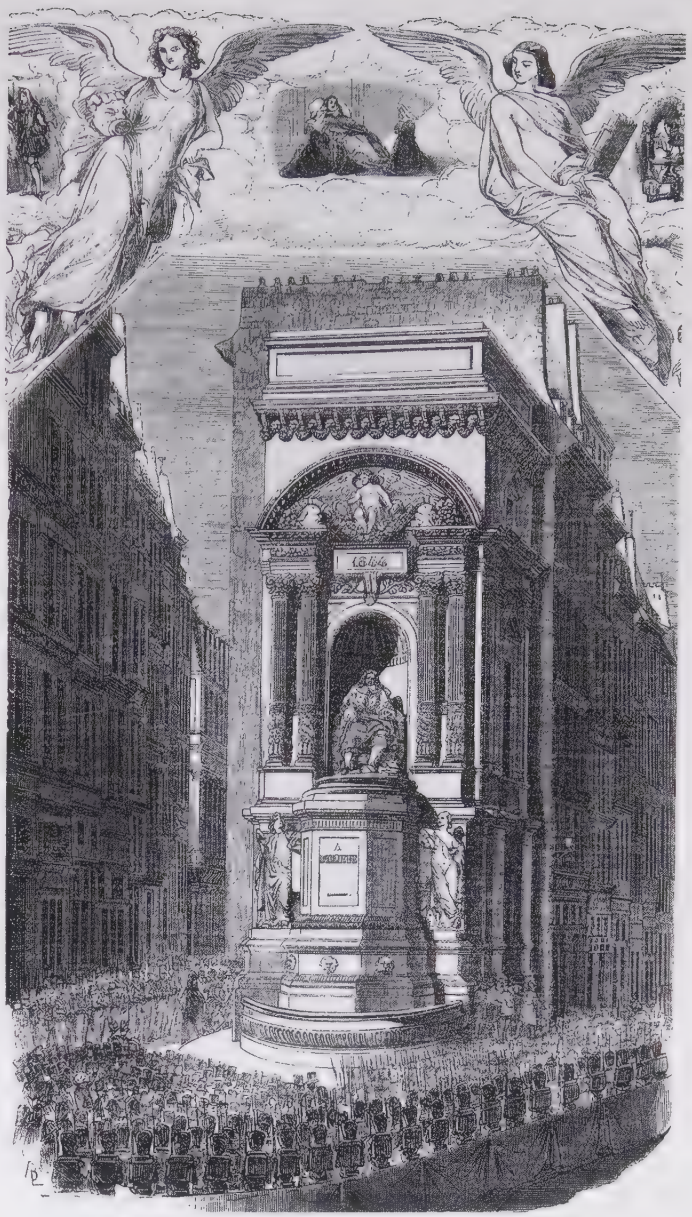
Une lecture «transversale» des revues les plus représentatives révèle, tout d'abord, que seule l'œuvre publique de l'architecte eut les honneurs de la presse. Les fontaines parisiennes, la jonction du Louvre aux Tuileries participent d'un programme d'embellissement de la ville ou portent, à l'instar du tombeau de Napoléon, un message politique qui doit s'afficher — et parfois être jugé — dans les journaux comme il s'affirme et s'impose dans le paysage urbain. Le recours à l'illustration répond bien à la curiosité documentaire du lecteur bourgeois qui se délecte en voyant, dans la presse, les images somptueuses, pittoresques, de ce décor éducatif et triomphant qu'on lui élève (et qu'il bâtit) et qu'il aime célébrer à grands renforts d'inaugurations et de poses de première pierre. La monumentalité euphorique et démonstrative de ces œuvres va éclipser dans la presse, la commande privée, importante elle aussi dans la carrière de Visconti, mais prudemment reléguée dans les recueils de modèles et de motifs tel le *Paris moderne* de Normand fils (hôtel de Mlle Mars, immeuble du 104 rue Richelieu, château de Lissy, à Melun)[2], ou le *Choix de maisons, édifices et monuments publics de Paris et ses environs,* de Krafft et Thiollet (hôtel de Mlle Mars, maison rue Ventadour)[3].

Seule la revue *L'Artiste* décrit, en 1842, la villa que Visconti se fait construire rue Fortin, à Paris, maison dont le journaliste apprécie la simplicité (décor sobre mais élégant) et le confort (vastes pièces «inondées de lumière quand on le veut», salle de bain revêtue de carreaux de lave décorés); en bref, «un modèle de goût» qui prouve que Visconti est l'architecte qui, «par le temps qui court, a le mieux compris la demeure de l'artiste, de l'amateur éclairé»[4]. Les revues spécialisées dans l'architecture passeront sous silence cet aspect non négligeable de l'œuvre de Visconti. La *Revue générale de l'architecture et des travaux publics* ne consacre que quelques lignes à l'hôtel du marquis de Lauriston et regrette le manque d'unité entre la façade «de style qu'on nomme italien», et l'intérieur rococo[5]. Quant à Adolphe Lance, il se borne à signaler, dans son *Dictionnaire des architectes français,* que Visconti construisit un grand nombre de résidences dans les faubourgs Saint-Germain et Saint-Honoré et, selon lui, l'œuvre de jeunesse vaut mieux que les hôtels qu'il édifia à la fin de sa vie[6]. La suite de la notice est très sévère : Lance ne peut s'empêcher d'ajouter à la chronologie des travaux de son maître un commentaire sans appel présentant l'architecte comme un homme habile, diplomate, calculateur, usant son talent dans la gestion de ses affaires. «Il n'a pu être, et n'a pas été — écrit-il — dans la véritable acception du mot, un architecte» car il négligea toujours la construction et «se contentait de l'à-peu-près». En somme, ajoute-t-il, Visconti était «né décorateur, c'est tout»[7].

Visconti fut, en effet, un décorateur estimé. Le Café Turc, qu'il agrémente d'un décor oriental riche et brillant, est apprécié par un journaliste de la revue *L'Artiste*[8]. Tout le monde s'accorde, en outre, pour reconnaître son talent d'organisateur des fêtes et cérémonies de la Monarchie de Juillet et du Second Empire. En 1837, il orne la salle du Trône et la salle de bal de l'Hôtel de Ville de Paris. Le luxe est un peu tapageur (colonnes aux bracelets d'or, enrichies de pierreries, lustres, masses de fleurs natu-

relles, peintures allégoriques), mais si cette mise en scène n'apporte rien de nouveau, *L'Artiste* sait gré à l'architecte d'avoir suivi, dans son décor, « le système architectural dans lequel l'Hôtel de Ville est construit ». C'est ce respect pour le monument qu'apprécie le même journal lorsqu'il décrit les funérailles du duc d'Orléans : « Visconti a compris la décoration de Notre-Dame en artiste; il a su l'ordonner, l'approprier à la circonstance, sans nous laisser les regrets d'un de ces actes de barbarie et d'ignorance dont se sont rendus coupables d'autres architectes »[9]. La cérémonie de la translation des cendres de Napoléon fait aussi l'unanimité. Visconti, assisté de H. Labrouste, montre une persévérance et une activité qui force l'admiration des commentateurs, étonnés que l'on ait pu, en cinq semaines, dresser un tel spectacle; la *Revue générale de l'architecture et des travaux publics* félicite les architectes d'avoir introduit la sculpture dans la décoration des fêtes publiques et reconnaît que les deux artistes « se sont montrés dignes de leur réputation »[10]. Visconti organisa enfin les réjouissances publiques du 15 août 1853, sa dernière mise-en-scène, car il mourut en décembre, et qui fut certainement la plus éblouissante. Si l'on en croit le *Moniteur universel,* l'architecte « sut convertir en un immense salon pour le peuple tout l'espace compris entre le palais des Tuileries et l'Arc de l'Etoile. Cette ligne infinie d'élégants portiques mauresques, étincelants de mille couleurs et encadrant l'avenue des Champs-Elysées, la place de la Concorde, la grande allée du jardin des Tuileries, cette profusion de lustres et de girandoles, d'où ruisselaient des torrents de lumière; tout cet ensemble de merveilles vraiment féériques dépassaient les rêves de la plus brillante imagination »[11].

Si le décorateur est apprécié, l'architecte, en revanche, est vivement contesté et les articles que lui consacre la *R.G.A.* en sont un témoignage. Après la chute du beffroi de Valenciennes — qui fit sept morts — Daly glisse perfidement un extrait du rapport rassurant de Louis-Tullius pour qui la dégradation du monument ne présentait rien d'alarmant[12]. En 1849, il cite le travail du comte de Laborde sur l'organisation des bibliothèque parisiennes pour souligner, dans la partie consacrée à Visconti, l'inutilité de l'escalier central, la destruction partielle de la galerie Mazarine, l'absence de logement pour les conservateurs et la « confusion entre tous les départements »[13]. Mais c'est à propos du tombeau de Napoléon que les critiques sont les plus virulentes. Daly est tout d'abord choqué par le fait que le gouvernement ait pu faire appel aux artistes sans qu'un véritable concours fût organisé. Aucune garantie ne protège donc les travaux présentés par les architectes, et lorsque Cavé, directeur des Beaux-Arts, accorde un délai supplémentaire de quinze jours pour la remise des projets, Daly juge le procédé inacceptable : « Il est certain — écrit-il alors — dans tous les cas, que Visconti fut favorisé de cette communication, et qu'il n'avait même pas commencé son projet avant le dernier délai de quinze jours qui fut accordé, il faut le dire, contrairement à toutes les lois de l'équité, uniquement en son honneur »[14]. Visconti aurait donc profité des dessins déjà exposés — notamment ceux de Labrouste, Baltard et Isabelle — pour mettre au point son projet[15] que la *R.G.A.* juge, de toute manière, « très défectueux »[16] : la statue équestre en bronze et son piedestal de granit rose coûteront trop cher; la porte d'accès à la crypte, ouverte dans le socle, n'est que « l'accessoire d'un accessoire »; le



*287. Inauguration de la fontaine Molière d'après L'Illustration.*

*288. La chute du Beffroi d'Arras d'après L'Illustration.*

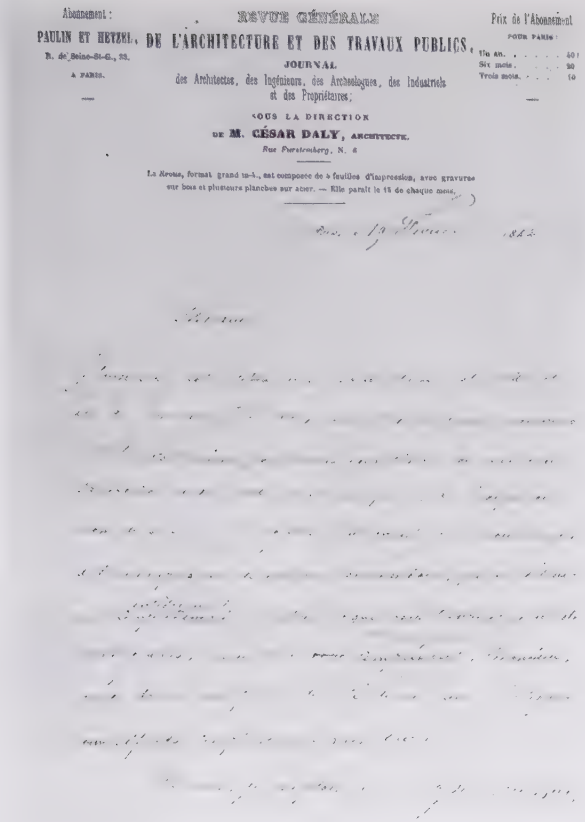
sarcophage est «peu distingué» «vulgaire»; la crypte, fosse aux ours de jardin zoologique, dénature les proportions de l'œuvre de Mansard[17]. En un mot, Visconti, qui s'est surtout fait remarquer par ses décors de fêtes et de cérémonies, n'a pas l'étoffe d'un architecte. Il lui aurait fallu, pour cela, «une cervelle plus fortement organisée, un cœur plus chaleureux (...) une émotion de l'âme, concentration de la pensée et fermeté de la main que les hommes d'élite seuls possèdent»[18].

Quelques mois plus tard, Visconti, négligeant la critique mais se sentant diffamé par l'allusion au favoritisme dont il aurait été le bénéficiaire, requerrait Daly d'insérer, «au besoin, au terme de la loi», une mise au point officielle réfutant cette «allégation aussi blessante que mensongère»[19]. L'affaire se réglait ainsi et la *R.G.A.* ne fit plus allusion au tombeau de Napoléon si ce n'est pour regretter de voir se réaliser un projet «si contraire à la fois aux règles de l'art et aux conditions imposées par les Chambres»[20].

La revue *L'Artiste* adopte d'abord une position plus nuancée se gardant de juger trop hâtivement un artiste qu'elle considérait en 1831 comme le seul architecte — avec J.-A. Alavoine — capable de sortir l'art de bâtir des «langes de la vieille routine»[21]. Mais en 1843, lorsque le projet de Visconti est sélectionné, le périodique se déchaîne : du point de vue de la construction, les excavations que propose le lauréat risquent de compromettre la stabilité du dôme de Mansard; du point de vue financier, la crypte sera un gouffre; du point de vue de l'art, «le projet (...) ne mérite aucun examen. C'est un non-sens tout à fait indigne du talent de l'artiste qui l'a produit»[22].

Seule l'*Illustration,* dans son numéro du 13 août 1853, présenta le monument en reprenant un article de Jules Lecomte pour l'*Indépendance belge,* accompagné de deux grandes planches superbement gravées, parcourues de clartés mystérieuses, sépulcrales, et d'ombres profondes [23].

Après l'affaire du tombeau, Daly ne fera preuve d'aucune indulgence pour l'œuvre de Visconti. Toutes ses critiques seront sévères, définitives et donneront le ton qu'adopteront de nombreuses revues spécialisées. Il faudra chercher ailleurs, dans la presse à grand public, plus de sympathie et surtout plus d'illustrations. Certes, on ne peut reprocher à la *R.G.A.,* qui se présente aussi comme un recueil de modèles, de «censurer» en ne la publiant pas une œuvre qu'elle rejette sans complaisance. Mais cette attitude n'est pas toujours conforme à la déontologie du journalisme : comment vérifier le bien fondé d'une critique, la sincérité, l'objectivité d'un commentaire sévère si l'on ne peut avoir recours à cet élément de vérité qu'est l'image ? D'autres journaux, qui ne s'engagent pas comme la *Revue* dans des polémiques professionnelles et des débats stylistiques, et dont le souci n'est pas essentiellement de prouver, dans une planche, la justesse d'une analyse, mais plutôt de développer dans une vignette cette part de réalisme et de pittoresque que le texte ne peut offrir, vont accorder à l'illustration une place prépondérante. Mais si la première attitude, en refusant l'image enlève au monument son statut d'œuvre exemplaire, la seconde risque de ne lui conférer qu'une valeur anecdotique. Les articles consacrés à la fontaine Molière sont, à cet égard, très significatifs. Daly décrit avec humour la cérémonie d'inauguration puis entreprend une analyse rapide du monument que certains journaux comparent à un «frontispice de livre» *(Le Moniteur)* ou à un «beau bahut flamand» *(L'Artiste)*[24]. Un bahut, certes, rétorque Daly, mais ni beau ni flamand, une œuvre laborieuse, sans unité, chargée d'un décor inutile qui heurte ses convictions rationalistes[25]. Le directeur de la *Revue* n'épargne pas non plus les deux muses de Pradier, «fort gaillardes», ainsi que la statue de Molière qui semble «affligé dans la niche qu'on lui a faite». Devant ce monument prétentieux, raté, on a toutes les raisons


Abonnement :
PAULIN ET HETZEL, R. de Seine-St-G., 33. A PARIS.
REVUE GÉNÉRALE DE L'ARCHITECTURE ET DES TRAVAUX PUBLICS,
JOURNAL
des Architectes, des Ingénieurs, des Archéologues, des Industriels et des Propriétaires,
SOUS LA DIRECTION
DE M. CÉSAR DALY, ARCHITECTE.
Rue Furstemberg, N. 6
Prix de l'Abonnement
POUR PARIS :
Un an. . . . . 40 f
Six mois. . . . . 20
Trois mois. . . . . 10
La Revue, format grand in-8., est composée de 8 feuilles d'impression, avec gravures sur bois et plusieurs planches sur acier. — Elle paraît le 15 de chaque mois.

*10. Lettre de César Daly directeur de la R.G.A à Louis Visconti, 1842, à propos de la commande du tombeau de l'Empereur.*

d'être inquiet pour la « cave funèbre » que l'artiste creuse aux Invalides ![26]. En 1839, *L'Artiste* avait déjà jugé « grotesque » l'idée de flanquer Molière de deux statues allégoriques : « il fallait que Molière parût seul, car il est à lui seul toute la comédie de ce monde »[27]. En 1844, la revue n'épargne pas l'œuvre achevée, critiquant avant tout l'éclectisme d'un monument sans unité qui reste « une étude laborieuse » ; insensible à la référence au XVII^e^ siècle, le périodique reproche à l'architecte de ne pas avoir cherché son inspiration dans des formes plus pures, plus simples, plus nobles, « dans les beaux types d'architecture grecque, dorienne et ionnienne, qui florissaient au temps d'Aristophane et de Ménandre », et convenaient mieux au génie de Molière[28].

Le discours de l'*Illustration* est si différent que l'on a l'impression de voir un autre édifice. Loin d'être grotesque, la cérémonie d'inauguration, avec ses défilés, ses discours, ses effets qui plaisent à la foule (on vit une couronne de lauriers de poser sur la tête de la statue) devient une « réparation mémorable », un solennel hommage de la nation[29]. Le journaliste apprécie le décor de circonstance mis en place par Visconti : bannières de soie portant les titres des œuvres de l'écrivain, tenture de velours rouge rehaussée de glands et de crépines d'or déployée sur la maison où il mourut. Quand le voile qui masque le monument s'écarte, chacun témoigne son admiration « pour l'habile architecte qui a su tirer un parti si heureux, si inattendu de la tâche, pourtant ingrate, qu'on lui avait donnée à remplir »[30]. « Visconti — poursuit le commentateur — a dépassé notre attente. Son œuvre (...) est conçue avec esprit et étudiée avec un grand soin ». Le journaliste est sensible, en outre, à la référence au XVII^e^ siècle, assurant, à l'instar de Vitet, que le pastiche est réussi. En revanche, il fait quelques réserves sur la sculpture : elle est belle, certes, mais on distingue mal, sous le ciseau de Pradier, la Comédie sérieuse de la Muse enjouée[31]. Quant au Molière de bronze, il se détache bien dans sa niche mais ses traits ne sont pas conformes au type conventionnel fixé par Fiquet et Houdon; « c'est un tort, peut-être — poursuit-il —, il faut représenter les hommes populaires tels qu'ils sont conservés dans les souvenirs du peuple ». *L'Illustration* renforce son article par une série d'images qui débordent le texte, l'envahissent offrant ainsi au lecteur un complément culturel (scènes de la vie de Molière, détail des allégories) en même temps qu'un reportage (la planche principale représente le monument pendant l'inauguration. La gravure, ici, est peut-être naïve et maladroite mais sa vocation est d'être plus narrative que démonstrative.

Quelques années plus tard, toujours enthousiaste, l'*Illustration* souligne le souci d'intégration dont fit preuve l'architecte en dessinant du Servandoni à la fontaine Saint-Sulpice[32]. Toujours sarcastique, Daly engage ses lecteurs à aller admirer, une dernière fois, la façade de l'église avant qu'elle soit irrémédiablement masquée, détruite écrit-il, par le monument de Visconti[33]. Réalisation « sans idée, sans goût », détails mal exécutés, vasques profondes comme des marmites, cette fontaine — ironise le commentateur — ne peut en aucun cas être l'œuvre du célèbre architecte mais plutôt celle de l'entrepreneur Vivenel qui a *« conçu, bâti* et fait *sculpter,* à l'insu de Visconti », cet ensemble médiocre. Et Daly invite l'artiste à protester contre « cet *audacieux guet-apens* »[34]. J.-J. Arnoux, dans l'*Epoque,* condamne le mépris des règles élémentaires en matière de décoration, « sacrifiées au désir de briller » et pense, à l'instar de la *R.G.A.,* qu'un projet plus sobre aurait été plus conforme à la destination du monument[35]. Enfin, *L'Artiste,* qui suit avec intérêt depuis 1841 l'évolution des travaux, ne cache pas sa déception : « le monument qui vient d'être élevé sur la place Saint-Sulpice encourt le grave reproche de ressembler à tout ce que l'on voudra, à une vaste chaire, à un mausolée, à tout enfin, excepté à une fontaine; sa place serait tout aussi bien dans une église ou dans un cimetière qu'au milieu de la voie publique »[36].

A son tour le *Magasin Pittoresque* s'engage dans la critique en 1849. Le ton de l'article est moins polémique

mais l'analyse est plus précise[37]. Le journaliste apprécie la cohérence stylistique entre la fontaine et l'église mais se montre plus réservé devant la sculpture : les artistes n'ont pas su s'adapter au cadre qu'imposait l'architecture et n'ont réalisé que des statues figées. L'entreprise était difficile, certes, mais stimulante et seul Feuchères avec son *Bossuet* s'en tira honorablement en démontrant comment, «à force d'art, on donne du mouvement à une statue assise» et haut placée.

L'achèvement du Louvre fut la dernière entreprise de Visconti qui mourut quelques mois après la pose de la première pierre et ne put donc voir se réaliser son grand dessein. Lors de ses funérailles, le ministre Fould affirmait que le défunt avait laissé «tous les moyens d'assurer l'achèvement de cette grande œuvre telle qu'il l'avait conçue» mais Raoul-Rochette pressentait que ce Louvre, désormais «veuf» d'un génie, risquait de devenir «le tombeau d'un grand architecte»[38]. En effet, deux mois plus tard on enterrait le projet de Visconti en démolissant une partie des bâtiments achevés pour laisser place aux façades de Lefuel[39]. La presse eut donc à peine le temps d'en parler. Pourtant, le problème de la jonction des deux palais suscitait, depuis longtemps, bien des débats dans certains périodiques. En 1848, L'*Illustration* présentait une planche étonnante plaçant en parallèle près de cinquante projets d'époques diverses[40]. Le 13 mars 1852, le même journal, sous la plume de A.J. du Pays, jugeait «inconcevables» les récents remaniements du programme visant à intégrer dans le monument des ministères et des casernes. Et le rédacteur concluait par ces mots : «Réunissons le Louvre aux Tuileries et pour le moment, dans l'immense espace intérieur ne mettons qu'une seule chose, celle que voulait y mettre Le Bernin, l'artiste fécond en grands projets : Rien !». Le 1er mai 1852, Paulin publiait une lettre d'un certain Palladio qui critiquait le plan de Visconti et proposait d'ouvrir totalement la cour du Carrousel du côté de la rue de Rivoli[41]. En août, le journal offrit à ses lecteurs une grande vue à vol d'oiseau du projet adopté afin de le porter à la connaissance de tous[42]. *L'Illustration* en souligne le mérite : plan habile, unité de style, «effet grandiose d'une perspective immense». Deux autres planches publiées par Paulin à deux ans d'intervalle[43] permettent enfin d'apprécier l'avancement des travaux conduits, écrit le *Moniteur*, sous «l'énergique direction, le zèle éclairé, l'expérience et le talent de l'architecte» tandis que les ouvriers, «encouragés souvent par la présence et les bienveillantes marques d'intérêt de l'Empereur, triomphent de tous les obstacles»[44]. Le ton est celui de la propagande mais il est difficile de parler d'un tel projet, éminemment politique depuis les modifications apportées au programme initial par le décret du 12 mars 1852, sans prendre parti. L'*Illustration* remarque que le plan de Visconti permet de concentrer «sous la main du pouvoir, des moyens d'action et de force»[45], la *R.G.A.* pense que le nouvel édifice se confond avec «la personne vivante» du chef de l'Etat[46] et Théophile Gautier, émerveillé par le gigantisme de l'entreprise, reste fasciné par la toute puissance de cette «volonté suprême» grâce à laquelle «l'encre de Chine est à peine séchée sur les plans de l'architecte que les pierres se taillent, se mettent en place et réalisent un rêve que l'on a regardé longtemps comme chimérique»[47].

Les modifications qu'apporta Lefuel furent critiquées par Ludovic Vitet qui stigmatisa, dans une série d'articles, cette «infraction capitale à l'œuvre de Visconti»[48]. Ses arguments reposent sur la conviction profonde que l'architecte disparu avait des qualités, une sensibilité, «un cachet de distinction» qui caractérisent les vrais artistes. Il avait su respecter le voisinage du vieux Louvre en s'efforçant de donner aux constructions nouvelles un cachet qui ne portât pas ombrage à l'œuvre de Lescot[49]; bâtiments bas, combles à la française, ornementation discrète, l'ensemble promettait d'être élégant, mesuré; cela restera, pourtant, une «occasion manquée»[50]. Avec Lefuel, c'est un autre Louvre qui s'élève exhibant, sans pudeur, et pour plaire à l'empereur, le mauvais goût d'un éclectisme laborieux, mal compris, «amas de membres inutiles», formes décadentes étrangères au génie de notre architecture[51].

Présenter Lefuel comme un exécutant à la solde de l'Empereur, et donc suggérer qu'il pût exister un art officiel diffusant un goût douteux en favorisant des personnalités sans envergure, ne pouvait manquer de choquer E. Viollet-le-Duc fils dont le père — le restaurateur de Pierrefonds — était très lié au couple impérial. Son article dans la *Gazette des Architectures et du Bâtiment* se présente comme une réponse adressée à Vitet mais ressemble plus à un règlement de compte qu'à une apologie du talent de Lefuel[52]. Vitet s'était opposé à la réforme de l'Ecole des Beaux-Arts en 1863, réforme dont Viollet-le-Duc fut un des instigateurs, et le fils de l'architecte — qui afficha, à maintes reprises, dans son périodique son hostilité, voire même sa hargne vis-à-vis des contestataires[53] — saisit cet argument pour dénoncer ce qu'il croit être une contradiction dans la pensée de l'écrivain : «Il est surprenant, on en conviendra, que ce soit le même écrivain qui ait, d'une part, pris si chaudement la défense de l'Académie il y a deux ans, et qui, d'autre part, verse aujourd'hui les blâmes les plus sévères sur une architecture qui peut être considérée comme présentant l'application la plus large des doctrines académiques»[54].

En mars 1854, le cabinet de Visconti est mis en vente. L'*Encyclopédie d'architecture*, qui avait «couvert» les obsèques de l'architecte[55], se penche, sans enthousiasme, sur ses collections. Certes, on trouve des émaux de Limoges, des faïences de Della Robbia et de B. Palissy, des tableaux, peu nombreux «mais bien choisis» (Corrège, Ribéra, F. Franck, Van der Heyden) mais la bibliothèque

«n'est pas aussi riche qu'on aurait pu le supposer»[56]. La même année, l'*Illustration* reconnaît la «fécondité créatrice» de l'architecte mais commence à émettre quelques réserves sur son œuvre (Louvre, fontaine Saint-Sulpice) et sur sa manière de gérer les crédits alloués (tombeau de Napoléon)[57]. Ainsi s'amorce, pour Visconti, un long purgatoire qu'obscurcira encore, en 1872, la sévère notice d'A. Lance[58]. Cette traversée du désert — qui s'achève enfin aujourd'hui — fut éclairée un moment par celui qui combattit le plus vigoureusement l'architecte : César Daly. Nous sommes en 1882, et l'on démolit les Tuileries, ruinées depuis l'incendie de 1871. La *R.G.A.* offre alors à ses lecteurs une étonnante gravure d'un escalier du palais que Daly situe, par erreur, à l'extérieur de l'édifice[59]. Cette œuvre de Visconti, éphémère dans son siècle, retrouve ainsi un moment sa splendeur avant de disparaître. Au pied de l'escalier qui conduit au palais abandonné gît un livre ouvert laissé là par quelque pillard. Un agrandissement de ce détail permet de lire, sur la page de gauche de l'ouvrage, un extrait de la *Divine Comédie,* le chant VIII de «l'Enfer», tandis qu'à droite on devine la barque du nautonier Phlégias conduisant Dante et Virgile au-delà du Styx. Le texte, comme l'image, renvoie à la fureur aveugle et destructrice de ces âmes damnées, «esprits vils», «chiens immondes» qui tentent de faire chavirer l'esquif mais ne parviennent qu'à se déchirer «de leurs propres dents»[60]. Cette mise du livre en abyme a un sens qui nous ramène à l'architecture : par l'intermédiaire du texte et par la planche architecturale dans laquelle il est inclus, Daly exalte l'œuvre de Visconti et maudit ses destructeurs. L'escalier du palais, bientôt rasé, survit à l'anéantissement grâce au livre qui fixe à tout jamais la réalité de son existence. Au-delà des jugements esthétiques et des querelles de personnes, le critique et l'artiste, l'écrivain et l'architecte sont enfin réconcilliés et Daly, si sévère naguère, s'offre comme «passeur», pour la postérité, d'une œuvre de Visconti.

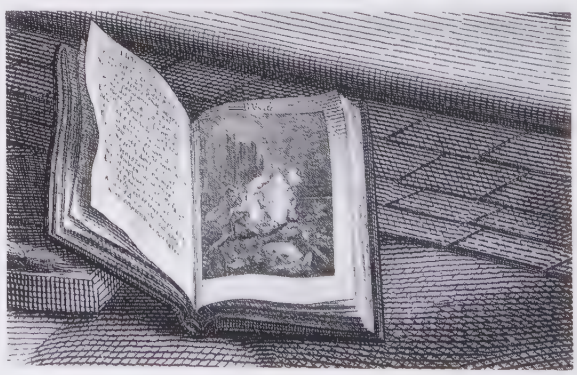
NOTES

1. C. Daly, Prospectus de la *Semaine des constructeurs, R.G.A.,* XXXIII, 1876, col. 165.
2. Normand fils, *Paris moderne,* Paris, 1843.
3. J.-Ch. Krafft et Fr. Thiollet, *Choix de maisons, édifices et monuments publics de Paris et ses environs,* Paris, 1838.
4. *L'Artiste,* 1842, t. 25, pp. 162-163. Visconti avait aménagé dans sa maison une galerie contenant «une foule d'objets d'art du plus grand intérêt».
5. *R.G.A.,* VI, 1845, col. 140.
6. A. Lance, *Dictionnaire des architectes français,* Paris, 1872, 2 vol.
7. Id., pp. 332-335.
8. *L'Artiste,* 1835, t. 11, p. 102.
9. Id., 1837, t. 13, pp. 305-306 et 1842, t. 25, pp. 82-83.
10. *R.G.A.,* II, 1841, col. 47-48. Sur la *R.G.A.* voir notre ouvrage, *Presse et Architecture,* Picard, Paris, 1991.

*289. Tableau de Paris, publié dans L'Illustration avec la fontaine Louvois.*

11. *Moniteur Universel.*
12. *R.G.A.,* IV, 1843, col. 94 : «Quant au beffroi, (...) son état de construction n'a rien d'alarmant; il a besoin d'une réparation générale; les contre-forts sont à reprendre en sous-œuvre» (...) A la suite de ce rapport on fut un peu rassuré sur l'état de l'édifice et (...) on se mit à reprendre les contre-forts en sous-œuvre (...). M. Pétiau, architecte de la ville, décline la responsabilité de la catastrophe (...). Il dit avoir suivi ponctuellement les devis faits d'après les termes du rapport de M. Visconti (...). Nous nous abstiendrons de porter un jugement, quel qu'il soit, sur aucune des personnes qui ont pris part à ces malheureux travaux. Une instruction judiciaire est commencée». L'*Illustration* du 15 avril 1843, p. 97, ne fait pas allusion à ce rapport mais signale que le beffroi avait été visité par Visconti. Elle publie, en outre, une gravure représentant la chute du monument.
13. *R.G.A.,* VIII, 1849, col. 429.
14. *R.G.A.,* II, 1841, col. 615.
15. *R.G.A.,* IV, 1843, col. 182.
16. *R.G.A.,* III, 1842, col. 38.
17. *R.G.A.,* II, 1841, col. 621-622.
18. id., col. 620.
19. *R.G.A.,* III, 1842, col. 35-36.
20. id., col. 39.

21. *L'Artiste,* 1831, t. 2, p. 37; 1841, t. 23, p. 290 et svt.
22. id., 1843, t. 26, pp. 131-134; et la revue ajoute : « nous comprenons cependant qu'on ait pu, à force d'adresse et d'habileté, surprendre la bonne foi de M. le ministre (...) » (p. 131).
23. *L'Illustration,* n° 546, 13 août 1853, pp. 103-106.
24. *R.G.A.,* V, 1844, col. 46-48.
25. « Nous ne voyons pas en quoi pourrait être beau ce mélange de lignes sans unité, de colonnes qui ne portent rien, de piedestaux qui montent l'un sur l'autre. Quant à être flamand, c'est peut-être à cause des chapiteaux italiens (...) On avait pourtant pris le soin d'annoncer au public que M. Visconti *s'était efforcé* — qui l'eût cru? — *d'imprimer à l'ensemble de la construction le caractère de l'architecture du siècle de Louis XIV* » (id., col. 47).
26. id., col. 48.
27. *L'Artiste,* 1839, t. 19, pp. 9-10.
28. id., 1844, t. 28, pp. 32-34 avec illustration.
29. *L'Illustration,* n° 47, 20 janvier 1844, p. 327-330.
30. id., p. 328.
    Auparavant, l'*Illustration* avait publié un historique du monument précédé d'un poème de Louise Collet, couronné par l'Académie française, *Le Monument de Molière,* dont quelques vers faisaient allusion à la fontaine :
    « Déjà le marbre est prêt; vis-à-vis la demeure
    Témoin de ses travaux et de sa dernière heure
    Du haut du monument il pourra voir encor
    Ce théâtre où sa gloire en naissant prit l'essor (...) »
    (n° 21, 22 juillet 1843, pp. 326-330).
    Le samedi 4 mars 1843, le même journal avait offert une vue du monument en construction et faisait une allusion à la lenteur des travaux : « Vous savez qu'au théâtre on n'aime pas à voir longtemps le rideau baissé et que lorsque l'entracte dure trop longtemps, le public s'impatiente et finit par siffler ».
31. Cette critique apparaît, dès 1839, dans un article que *L'Artiste* consacre à la fontaine de la place Louvois. Le journaliste reproche aux quatre fleuves réalisés par Feuchères de manquer de caractère au point qu'il est impossible de les identifier : « cela atteste que, chez le statuaire qui exécute ainsi, il n'y a pas plus d'originalité réelle que dans les figures de sa création » *(L'Artiste,* 1839, t. 19, p. 201).
32. L'*Illustration,* 15 avril 1848, pp. 111-112.
33. *R.G.A.,* IV, 1843, col. 336.
34. *R.G.A.,* VIII, 1849, col. 43-44.
35. *R.G.A.,* VI, 1845, col. 191.
36. *L'Artiste,* 1848, t. 40, pp. 220-221.
37. *Magasin pittoresque,* 1849, pp. 25-26.
38. « Obsèques de M. Visconti », *Encyclopédie d'architecture,* IV, 1854, col. 1-4.
39. J.-P. Babelon, « L.T.J. Visconti et le Louvre », dans *« Il se rendit en Italie ». Etudes offertes à André Chastel,* Paris, 1987, pp. 617-632.
40. L'*Illustration,* 26 août 1848.
41. L'*Illustration,* 13 mars 1852, p. 162; 1er mai 1852, pp. 278-79. Nous remercions Mlle Dominique Ducournau, qui prépare une maîtrise sur l'architecture du Second Empire dans le journal L'*Illustration* (Université de Bordeaux III), d'avoir eu l'amabilité de nous signaler ces deux articles.
42. L'*Illustration,* 28 août 1852, p. 137. Selon J.-P. Babelon (*op. cit.,* P. 623) ce dessin sortirait de l'agence de Visconti.
43. L'*Illustration,* 28 août 1852, p. 136 et 6 août 1853, p. 93.
44. *Le Moniteur,* 25 juillet 1853.
45. *L'Illustration,* 28 août 1852, p. 38.
46. *R.G.A.,* XX, 1852, col. 110 : « Ce sera un monument politique : un monument contenant la résidence officielle du chef de l'Etat, et tous les principaux moyens d'action; son œil, son bras, la police et la force armée; sa pensée et ses résolutions, l'imprimerie nationale et le minsitère de l'intérieur. Le nouveau monument ne sera pas un souvenir du passé, ce sera la personne vivante du président de la République ».
47. Théophile Gautier, « Le nouveau Louvre », *Le Moniteur,* 19 août 1854.
48. L. Vitet, « Le Louvre et les nouvelles Tuileries », *Revue des deux mondes,* t. 64, juillet-août 1866, pp. 57-93.
49. id. p. 62.
50. id. p. 91.
51. id. p. 69.
52. E. Viollet-le-Duc fils, « Réponse à un article de M. Vitet sur le nouveau Louvre et les nouvelles Tuileries », *Gazette des architectes et du bâtiment,* 1866, pp. 160-165.
53. cf. la querelle avec Daly, *Gazette des architectes et du bâtiment,* 1864, p. 116.
54. E. Viollet-le-Duc, *Gazette des architectes et du bâtiment,* 1866, pp. 164-165.
55. « Obsèques de M. Visconti », *Encyclopédie d'architecture,* 1 janvier 1854, col. 1-4.
56. « Vente du cabinet de Visconti », *Encyclopédie d'architecture,* 1 mars 1854, p. 41.
57. A.J. du Pays, « Visconti », *L'Illustration,* 14 janvier 1854, p. 31. On ne peut passer sous silence l'important article nécrologique que *Le Moniteur universel* consacra à l'architecte; sa carrière est reconstituée et son style est apprécié : « Un des rares mérites de Visconti, c'est d'avoir su allier les pures traditions de l'art antique avec les convenances des temps et des lieux; c'est d'avoir été aussi indépendant des caprices de la mode que des exigences de la routine : loin de nuire à la fécondité de son imagination, sa fidélité aux principes éternels du beau répandait sur toutes ses créations cette poétique harmonie qui caractérise les œuvres des grandes époques de l'art ».
58. cf. supra.
59. *R.G.A.,* XXXIX, 1882, pl. 54-55.
    Nous remercions Emmanuel Jacquin de nous avoir signalé cette erreur. L'Escalier, selon lui, fut bien mis en chantier par Visconti (1852 ou 1853) mais à l'emplacement où Lefuel l'achèvera lors de la transformation de la galerie sud de Philibert de l'Orme en salons pour l'Empereur et de la Terrasse qui la surmontait en appartement privé pour l'Impératrice.
60. Extraits du texte que l'on peut lire sur la page du livre.



*290. L'escalier des Tuileries, construit par Visconti, en ruines, publié par la R.G.A, en 1882.*

# Iconographie

**Autobiographie**

1
Portrait posthume de Louis Visconti par Théophile-Auguste Vauchelet (1802-1873), prix de Rome en 1829. Huile sur toile. Musée Carnavalet. Le portrait fut présenté à l'Exposition Universelle de 1855 photo de couverture.

2
Portrait de E.Q. Visconti par David d'Angers (1788-1856), non daté. Buste en zinc. Angers, musée des Beaux-Arts.

3
Portrait de Visconti, par David d'Angers, non daté, médaillon en bronze. Angers, musée des Beaux-Arts.

4
Portrait de Sophie Visconti, épouse de l'architecte, par David d'Angers (1788-1856), non daté. Bas-relief. Musée David d'Angers.

5
Hippocrate. Dessin de Louis Visconti gravé par Lacour pour l'*Iconographie grecque* de Ennio Quirino Visconti, seconde partie, tome II, Paris 1808, pl. 57, n° 9.

6
Hermès de Junius Rusticus. Dessin de Louis Visconti gravé par Adrien Migneret pour l'*Iconographie romaine* de Ennio Quirino Visconti, première partie, Paris 1817, pl. 14, n° 5.

7
*Os Lusiades, poéma epico* de Luis de Camoens, ouvrage publié en 1817 par Firmin-Didot. Frontispice par Louis Visconti. Bibl. Nat., Est.

8
L'entrepôt des Vins au quai Saint-Bernard où travailla Visconti, en 1820-21, sous les ordres de Gauché.

9
Le café Turc, Boulevard du Temple, où travailla Visconti vers 1825. Détail du kiosque gravé par Thiollet et Roux dans *Nouveau Recueil de Menuiserie.*

10
Lettre à Louis Visconti de César Daly, directeur de la *Revue Générale de l'Architecture* en date du 18 février 1842, à propos de la commande du Tombeau de l'Empereur aux Invalides. Fonds du Périer de Larsan.

11
Lettre de Naudet, directeur de la Bibliothèque Royale à Louis Visconti : «Mon cher Vitruvio secondo». Fonds du Périer de Larsan.

12
Tombeau de Louis Visconti au Père Lachaise par Pierre-Charles Simart (1806-1857), achevé par Leharivel-Durocher (1816-1878). Inauguré le 29 décembre 1859. D'après *l'Illustration.*

13
Catalogue de la vente publique de la collection personnelle d'objets d'art et de livres d'architecture de Louis Visconti, 1854. Bibl. de l'Union Centrale des Arts Décoratifs.

**Les Visconti de Rome**

14
Ennio Quirino Visconti, *Iconographie grecque,* seconde partie, tome I, Paris 1808, pl. 42, gravée par Godefroy fils d'après des dessins de Laguiche, d'Auboin et de Sigismondo et Louis Visconti.

15
Ennio Quirino Visconti, *Iconographie grecque,* seconde partie, tome I, Paris 1808, pl. 43, gravée par Félix Massard d'après des dessins de L. Auboin, de Laguiche et de Sigismondo Visconti.

16
Ennio Quirino Visconti, *Iconographie romaine,* première partie, Paris 1817, pl. 4, gravée par Lacour d'après des dessins de Laguiche et Louis Visconti.

17
*Le Musée Français, recueil complet des tableaux, statues...,* ouvrage collectif publié en 1808 pour lequel Ennio Quirino Visconti rédigea les notices consacrées à la sculpture antique. Bibl. Mazarine.

18
Intérieur de la galerie du Capitole, sanguine par Hubert Robert, 1763 (?). Musée de Valence.

19
La Salle du Laocoon au Musée Napoléon, gravure de Normand. Bibl. Nat.

20
La salle des Empereurs au Musée Napoléon, gravure par Normand fils. Bibl. Nat.

21
*Il Museo Chiariamonti aggiunto al Pio-Clementino Dan. S. Pio. VII.* P. M con l'esplicazione de'sigg. Filippo Aurelio Visconti e Giuseppe Antonio Guattani, Pubblicato da Antonio d'Este e Gaspare Capparone. Tomo Primo. Roma 1808. Con privilegio pontifico. Presse l'Edition in via di San Silvestro in capite n° 42.

22
Norry, vue de l'intérieur du Louvre, d'après nature. 1799. Aquarelle. Bibl. Nat. Est. Réserve. Coll. Destailleurs, tome V. n° 779.

23
Portrait-charge de Ennio Quirino Visconti à l'Institut par F. A. Vincent. Dessin à la plume. Angers, musée des Beaux Arts.

24
Portrait de Pietro Ercole Visconti. Copie sur papier pelure. Anonyme. Bibl. Nat. Est. N 2.1981.

**Formation et carrière**

25
Une fabrique de jardin (en Italie?), par Visconti. Dessin d'atelier. Plume et mine de plomb. Fonds du Périer de Larsan.

26
Relevé d'une villa (en Italie?), par Visconti. Dessin d'atelier. Plume et mine de plomb. Fonds du Périer de Larsan.

27
Relevé d'un théâtre (en Italie?), par Visconti. Dessin d'atelier. Plume et mine de plomb. Fonds du Périer de Larsan.

28
Projet-rendu de 1811 : Une bibliothèque impériale. «Plan général» et «développement de la voûte de l'escalier». Dessins à la plume non datés, non signés. Bibl. Ecole Beaux-Arts.

29
Projet-rendu pour une bibliothèque. Concours d'émulation de 1811. Daté et signé Visconti. Bibl. Ecole Beaux-Arts.

30
Projet-rendu pour une bibliothèque, 1811, Visconti. «Développement de la voûte d'arête du vestibule». Bibl. Ecole Beaux-Arts.

31
Projet de bibliothèque. Second Grand prix de Rome de 1814. Plan, signé Visconti. Bibl. Ecole Beaux-Arts.

32
1ᵉʳᵉ esquisse pour le Grand Prix de 1814, Visconti. Coupe et élévation. Bibl. Ecole Beaux Arts.

33
Second Grand Prix de Visconti, 1814. Gravé par van Cleemputte. Bibl. Ecole Beaux-Arts.

34
Une bibliothèque : Second Grand Prix de Rome de Visconti, 1814. Bibl. Ecole Beaux-Arts.

35
Le temple de Vesta à Tivoli par Clerget. Dessin à la plume. Compiègne, musée Vivenel.

36
La Villa Madama par Jules Bouchet, dessin à la plume aquarellé. Compiègne, musée Vivenel.

37
Projet de tombeau pour les cendres de Napoléon par Jules Bouchet. Dessin à la plume aquarellé. Compiègne, musée Vivenel.

38
Portrait en pied de l'entrepreneur Vivenel. Anonyme, non daté. Statuette en plâtre peint. Compiègne, musée Vivenel.

**Les fontaines parisiennes**

39
La fontaine de Gaillon. Plan de situation de l'ancienne et de la nouvelle fontaine. Dessin J. Blécon (C.N.R.S.-C.R.H.A.A.M.).

40
La fontaine de Gaillon et l'immeuble Viault. Elévation de la façade sur la place, coupe transversale et plans. Extrait de *Fontaines Monumentales,* pl. II, L. Visconti del., R. Pfnor gr.

41
La fontaine de Gaillon et l'immeuble Viault. Plan au sol, vers 1840. Arch. nat. $F^{31}8$, pièce 217.

42
La fontaine de Gaillon. Elévation géométrale, dessin lavé, signé Visconti, 1828. Musée Carnavalet.

43
La fontaine de Gaillon. Elévation, état en 1991.

44
La fontaine de Gaillon. Table du couronnement avant la restauration de 1971.

45
La fontaine de Gaillon. Table du couronnement après la restauration de 1971.

46
La fontaine Louvois. Plan de situation de la chapelle expiatoire du duc de Berry et de la fontaine. Dessin de J. Blécon (C.N.R.S.-C.R.H.A.A.M.).

*69. La fontaine Molière en 1991.*

47
La fontaine Louvois. Projet de novembre 1835, plan au sol. Dessin de J. Blécon (C.N.R.S.-C.R.H.A.A.M.), d'après le calque conservé aux Arch. nat., $F^{21}$ 1902, 3266.

48
La fontaine Louvois. Projet de mars 1836, plan au sol. Dessin de J. Blécon (C.N.R.S.-C.R.H.A.A.M.), d'après le calque conservé aux Arch. nat., $F^{21}$ 1902, 3271.

49
La fontaine Louvois. Projet vers 1835. Copie par J. Blécon (C.N.R.S.-C.R.H.A.A.M.) du dessin au crayon sur calque conservé dans le Fonds du Périer de Larsan, VI 4.

50
La fontaine Louvois. Elévation géométrale, coupe et plans des fondations, et du niveau du sol. Extrait de *Fontaines monumentales*, pl. IV, L. Visconti del., R. Pfnor gr.

51
La fontaine Louvois. Elévation perspective. Extrait de *Fontaines monumentales*, pl. III, L. Visconti del., R. Pfnor gr.

52
La fontaine Louvois. La signature du fondeur et celle de l'architecte.

53
La fontaine Louvois. D'après un daguerréotype vers 1840. Musée Carnavalet.

54
La fontaine Louvois prise depuis la porte de la Bibl. nat., en 1991.

55
La fontaine Molière. Plan de situation de l'ancienne et de la nouvelle fontaine. Dessin J. Blécon (C.N.R.S.-C.R.H.A.A.M.).

55 bis
La fontaine Molière pendant sa construction. *L'Illustration*, 1843.

56
La fontaine Molière. Projet vers 1838-39. Elévation de face. Dessin aquarellé. Fonds du Périer de Larsan, VI 26.

57
La fontaine Molière. Projet vers 1838-39. Elévation de profil. Dessin aquarellé. Fonds du Périer de Larsan, VI 25.

58
La fontaine Molière. Projet vers 1838-39. Plan. Dessin sur calque. Fonds du Périer de Larsan, VI 8.

59
La fontaine Molière. Projet vers 1838-39. Elévation de face. Dessin aquarellé. Fonds du Périer de Larsan, VI 24.

60
La fontaine Molière. Projet vers 1838-39. Elévation de profil. Dessin aquarellé. Fonds du Périer de Larsan, VI 23.

61
La fontaine Molière. Projet vers 1838-39. Elévation de face. Dessin aquarellé. Fonds du Périer de Larsan, VI 28.

62
La fontaine Molière. Projet vers 1838-39. Elévation de profil. Dessin aquarellé. Fonds du Périer de Larsan, VI 27.

62 bis
La fontaine Molière. Projet vers 1838-39. Elévation de face. Dessin sur calque. Fonds du Périer de Larsan. Sans numéro.

63
La fontaine Molière. Projet vers 1838-39. Elévation de face. Dessin. Fonds du Périer de Larsan, VI 21.

64
La fontaine Molière. Projet vers 1838-39. Elévation de profil. Dessin. Fonds du Périer de Larsan, VI 22.

65
La fontaine Molière. Projet vers 1838-39. Elévations de face et de profil. Dessins aquarellés. Fonds du Périer de Larsan, VI 29.

66
La fontaine Molière. Elévation perspective, signée : L. Visconti, 1846. Musée Carnavalet.

67
La fontaine Molière. Elévation perspective, calque préparatoire au dessin de 1846. Fonds du Périer de Larsan.

68
La fontaine Molière. Plan de la conduite des eaux, signé : Lefort, 10 janv. 1843. Fonds du Périer de Larsan.

69
La fontaine Molière. Vue à vol d'oiseau, état en 1991.

70
La fontaine Molière et la maison de la fontaine. Elévation géométrale de la façade latérale, plan et coupe. Extrait de *Fontaines monumentales*, pl. VI, L. Visconti del., R. Pnorf gr.

71
La fontaine Saint-Sulpice. Plan de situation. Dessin J. Blécon (C.N.R.S.-C.R.H.A.A.M.).

72
La fontaine Saint-Sulpice. Projet vers 1842-43. Dessin aquarellé sur calque. Fonds du Périer de Larsan, VI 2.

73
La fontaine Saint-Sulpice. Elévation géométrale, plans et coupe. Extrait de *Fontaines monumentales*, pl. VIII, L. Visconti del., R. Pfnor gr.

74
La fontaine Saint-Sulpice. Coupe et plan des fondations. Dessin aquarellé sur calque. Fonds du Périer de Larsan.

75
La fontaine Saint-Sulpice. Elévation perspective. Dessin de l'ancienne collection Rambuteau. Galerie de Bayser.

76
La fontaine Saint-Sulpice. Elévation perspective. Extrait de *Fontaines monumentales*, pl. VI, L. Visconti del., R. Pnfor gr

77
La fontaine Saint-Sulpice. Etat en 1991

**Les fontaines de Bordeaux**

78
La place de la Bourse à Bordeaux au XVIII[e] siècle avec la statue équestre du roi Louis XV. Gravure. Arch. de la Gironde.

79
La colonne construite en 1828 sur la place de la Bourse à Bordeaux par G. J. Durand. Gravure. Arch. de la Gironde.

80
La fontaine de Visconti place de la Bourse à Bordeaux édifiée en 1865. Photographie vers 1900. Arch. de la Gironde.

81
La fontaine de Visconti place de la Bourse à Bordeaux édifiée en 1865. Photographie vers 1900. Arch. de la Gironde.

82
La fontaine des Trois-Grâces à Bordeaux édifiée en 1865. Vue de 1991.

83
La fontaine des Trois-Grâces sur la Plaza Real à Barcelone. Vue de 1991.

84
La fontaine des Trois-Grâces destinée à la ville de Bordeaux. Elévation géométrale, plans et coupe. Extrait de *Fontaines monumentales*. Louis Visconti del., R. Pfnor gr.

85
La fontaine des Trois-Grâces destinée à la ville de Bordeaux. Elévation perspective. Extrait de *Fontaines monumentales*. Louis Visconti del., R. Pfnor gr.

86
La fontaine des Trois-Grâces destinée à la ville de Bordeaux. Elévation géométrale, plans et coupe. Extrait de *Fontaines monumentales*. L. Visconti del., R. Pfnor gr.

87
La fontaine des Trois-Grâces destinée à la ville de Bordeaux. Elévation perspective. Extrait de *Fontaines monumentales*. Louis Visconti del., R. Pfnor gr.

88
La fontaine du Mercure destinée à la ville de Bordeaux. Elévation perspective. Extrait de *Fontaines monumentales*. Louis Visconti del., R. Pfnor gr.

89
Etudes pour la fontaine monumentale de Bordeaux. Dessin. Fonds du Périer de Larsan, VI 3.

**Salles de spectacles**

90
Projet de Comédie Française, rue de Richelieu. Projet de théâtre avec immeuble de rapport. Plan. Dessin aquarellé. Fonds du Périer de Larsan.

91
Projet de Comédie Française, rue de Richelieu. Projet de théâtre avec immeuble de rapport. Façade principale sur la rue de Richelieu, élévation géométrale. Dessin aquarellé signé L. Visconti. Fonds du Périer de Larsan.

92
Projet de Comédie Française, rue de Richelieu. Projet de théâtre avec immeuble de rapport. Façade latérale. Dessin aquarellé. Fonds du Périer de Larsan.

93
Projet de Comédie Française, rue de Richelieu. Façade principale. Dessin aquarellé signé : L. Visconti, 1826. B.H.V.P.

94
Projet de Comédie Française, rue de Richelieu. Coupe longitudinale. Dessin aquarellé signé : L. Visconti, 1826. B.H.V.P

95
Projet de Comédie Française, rue de Richelieu. Plan. Dessin aquarellé signé : L. Visconti, 1826. B.H.V.P.

96
Projet de salle de spectacle. Plan au sol. Dessin aquarellé signé : L. Visconti architecte. Angers, musée des Beaux-Arts.

97
Projet de salle de spectacle. Plan au 1er niveau. Dessin aquarellé signé : L. Visconti architecte. Angers, musée des Beaux-Arts.

98
Projet de salle de spectacle. Elévation géométrale de la façade principale, coupes longitudinale et tranversale. Dessin aquarellé signé : L. Visconti architecte. Angers, musée des Beaux-Arts.

**Une Bibliothèque Royale, rue de Richelieu**

99
Etat de la Bibliothèque royale en 1845. Extrait de : Léon de Larborde, *De l'organisation des Bibliothèques de Paris.*

100
La Bibliothèque Royale. Plan du rez-de-chaussée, avec les projets concernant l'hôtel Tubeuf, 1829. Arch. nat., VA V.

101
La Bibliothèque Royale. Elévation et coupe sur deux cours intérieures, 1829. Arch. nat., VA XL.

102
La Bibliothèque Royale. Coupe des galeries entre la rue des Petits-Champs et le pavillon de Cotte, sur le grand escalier, 1829. Arch. nat., VA XL.

103
La Bibliothèque Royale. Coupe du bâtiment rue des Petits-Champs montrant l'utilisation des planchers métalliques, 1829. Arch. nat., VA XL.

104
La Bibliothèque Royale. Façade rue des Petits Champs avec l'entrée principale, 1829. Arch. nat., VA XL.

105
La Bibliothèque Royale. Façade sur la rue Vivienne, fragment d'une vue panoramique, vers 1835. Bibl. nat., Est, VA 239.

106
La Bibliothèque Royale. Coupe sur le grand escalier, 1847. Arch. nat., VA CLIII.

107
La Bibliothèque Royale. Plan du rez-de-chaussée avec la rotonde au carrefour des galeries anciennes et nouvelles, 1847. Arch. nat., N III Seine 1138.

108
La Bibliothèque Royale. Plan de la rotonde avec le bureau des Conservateurs et les salles de lecture des Imprimés, 1847. Arch. nat., VA CVIII.

109
La Bibliothèque Royale. Coupe de la rotonde et d'une salle de lecture, 1847. Arch. nat., VA V.

110
La Bibliothèque Royale. Elévation de l'entrée principale, rue des Petits-Champs, 1847. Arch. nat., VA V.

111
La Bibliothèque Royale. Elévation et coupe de l'entrée principale rue des Petits-Champs, 1847. Arch. nat., VA V.

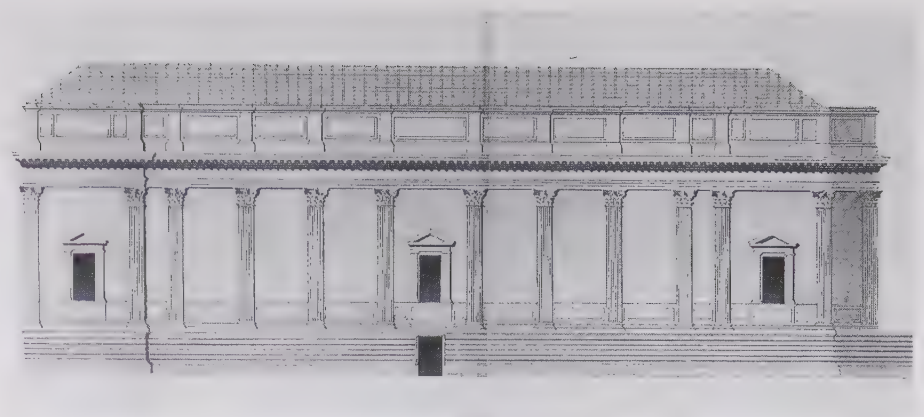
112
La Bibliothèque Royale. Coupe de la rotonde et élévation, d'une galerie neuve. A gauche, les premières travées des galeries de Mazarin, 1850. Bibl. nat., Est, a 36.

113
La Bibliothèque Royale. La rotonde avec une galerie en coupe, les façades des galeries de Mazarin et projet d'une autre aile, 1850. Bibl. nat., Est, a 39.

**La Bibliothèque indésirable**

114
Projet pour la Bibliothèque Royale à l'emplacement de la place Dauphine. Non signé, non daté (1831 ?). Dessin à la plume encre rouge. Fonds du Périer de Larsan, III 14.

115
Projet pour la Bibliothèque Royale à l'emplacement de la place Dauphine. Non daté. Arch. nat., VA XVIII.



*130. Projet de Bibliothèque royale sur le quai Malaquais, 1844, élévation latérale.*

116
Projet pour la Bibliothèque Royale, place de Bellechasse. Elévation A, non datée, non signée. Dessin à la mine de plomb. Arch. nat., VA V.

117
Projet pour la Bibliothèque Royale, place de Bellechasse. Elévation B signée Visconti, 15 mars 1833. Dessin à la plume. Arch. nat., N III Seine 1140.

118
Projet pour la Bibliothèque Royale, place de Bellechasse Plan A, non signé, non daté. Arch. nat., VA V.

119
Projet pour la Bibliothèque Royale, place de Bellechasse. Plan B signé Visconti, 15 mars 1833. Arch. nat., N III Seine 1140.

120
Projet pour la Bibliothèque Royale, place de Bellechasse. Elévation C signée Visconti, 1833. Dessin à la plume. Arch. nat., N III Seine 1140.

121
Projet pour la Bibliothèque Royale, place de Bellechasse. Elévation D signée Visconti, 1er mai 1833. Arch. nat., N III Seine 1140.

122
Projet pour la Bibliothèque Royale place de Bellechasse. Coupe C signée Visconti, 1833. Arch. nat., N III Seine 1140.

123
Plan de Jacoubet portant en surcharge le projet d'une Bibliothèque Royale à l'emplacement du Collège des Quatre-Nations (1837 ?). Arch. nat., N III Seine 1140.

124 et 125
Projet pour la Bibliothèque Royale à l'emplacement du Collège des Quatre-Nations (Institut de France). Plan et élévation non datés (1837 ?), non signés. Dessins à la plume aquarellés. Arch. nat., N III Seine 1140.

126
Projet pour la Bibliothèque Royale sur le quai d'Orsay. Elévation de la façade antérieure, non signée, datée 1842 en marge et au crayon. Dessin à la plume. Fonds du Périer de Larsan, III/40.

127
Projet pour la Bibliothèque Royale sur le quai d'Orsay, élévation de façade signée Visconti, 29 août 1842. Dessin à la plume. Arch. nat., VA V.

128
Projet pour une Bibliothèque Royale sur le quai d'Orsay 1840-42. Plan signé Visconti. Arch. nat., VA VI.

129
Projet pour la Bibliothèque Royale sur le quai d'Orsay, coupe signée Visconti, 29 août 1842. Arch. nat., VA V.

129
Projet pour la Bibliothèque Royale sur le quai Malaquais. Elévation antérieure signée Visconti, 1844. Dessin à la plume aquarellé. Arch. nat., VA VI.

130
Projet pour la Bibliothèque Royale sur le quai Malaquais. Elévation latérale signée Visconti, 1844. Dessin à la plume aquarellé. Arch. nat., VA VI.

131
Projet pour la Bibliothèque Royale sur le quai Malaquais (?), coupe transversale non signée, non datée. Arch. nat., VA VI.

132
Projet pour la Bibliothèque Royale sur le quai Malaquais. Plan signé Visconti, 1844 . Arch. nat. Album VA CIX.

133
Projet pour la Bibliothèque Royale sur le quai Malaquais. Elévation antérieure, datée 1844, signé Visconti. Arch. nat., Album VA CIX.

134
Projet pour la Bibliothèque Royale sur le quai Malaquais, plan non signé, non daté. Arch. nat., VA VI.

135
Projet pour la Bibliothèque Royale sur le quai Malaquais. Elévation antérieure et coupe, signées Visconti, porte la date 1844 dans le cartouche central du monument. Dessin à la plume aquarellé. Fonds du Périer de Larsan III/11.

136
Plan des terrains à acquérir pour la construction d'une Bibliothèque royale, place Saint-Sulpice. Non signé, non daté. Arch. nat. VA XVIII.

137
Plan des terrains à acquérir pour la construction d'une Bibliothèque Royale sur le quai Malaquais et plan masse de la Bibliothèque. Arch. nat., VA XVIII.

138
Projet pour la Bibliothèque Royale à l'ouest de la place Saint-Sulpice. Plan non signé (1844 ?). Fonds du Périer de Larsan III/36.

139
Projet pour la Bibliothèque Royale sur la place Saint-Sulpice. Elévation signée Visconti (1844 ?). Dessin à la plume aquarellé. Arch. nat., VA V.

140
Projet pour la Bibliothèque Royale sur la place Saint-Sulpice. Coupe signée Visconti, 1844. Dessin à la plume aquarellé. Arch. nat., VA V.

141
Projet pour la Bibliothèque Royale, place de l'Hôtel de Ville. Plan de situation, signé Visconti, 1846. Arch. nat., Album $F^{21}$ 3590.

142
Projets pour la Bibliothèque Royale, place de l'Hôtel de Ville Plan et élévation antérieure signés Visconti, 1846. Dessins à la plume aquarellés. Arch. nat., Album $F^{21}$ 3590

143
Projet pour la Bibliothèque Royale sur l'emplacement de la place Dauphine, 1846. Plan masse. Arch. nat., Album $F^{21}$ 3591.

144
Projet pour la Bibliothèque Royale sur l'emplacement de la place Dauphine, 1846. Plan du rez-de-chaussée. Arch. nat., Album $F^{21}$ 3591.

145
Projet pour la Bibliothèque Royale sur l'emplacement de la place Dauphine. Elévation antérieure et coupe, signées Visconti, 1846. Arch. nat., Album $F^{21}$ 3591.

**Visconti, metteur en scène des cérémonies parisiennes**

146
Projet de montgolfière pour les fêtes de juillet, signé Félix Duban, 12 juillet 1834. Arch. nat., Album $F^{21}$ 3589.

147
«Mats du Pont-Neuf, trois piédroits semblables», projet de décoration pour les fêtes de juillet 1835, signé Duban. Arch. nat., Album $F^{21}$ 3589.

148
Bannières des fêtes de juillet 1835, par Duban. Arch. nat., Album $F^{21}$ 3589.

149
Projet de décor pour les joutes nautiques des fêtes de juillet 1835 par Duban. Arch. nat., Album $F^{21}$ 3589.

150
Tombe du marché des Innocents, projet pour les fêtes de juillet 1836 signé Blouet. Arch. nat., Album $F^{21}$ 3589.

151
Tombe du Louvre, par Blouet, pour les fêtes de juillet de 1836. Arch. nat., Album $F^{21}$ 3589.

152
Décor de l'esplanade de la chambre de Députés, projet de Blouet pour les fêtes de juillet 1838. Arch. nat., Album $F^{21}$ 3589.

153
Caricatures du *Charivari* sur les fêtes de juillet par Becquet. Musée Carnavalet :
a. Les patriotes de Juillet seront transférés de Sainte-Pélagie à Bicêtre à la Force et à la Conciergerie, dans les paniers à salade.

b. Un autre convoi de patriotes accouplés à des voleurs partira pour le bagne, escorté par la Gendarmerie et les gardes chiourme.

154
Caricatures du *Charivari* sur les fêtes de juillet par Becquet. Musée Carnavalet :
a. Une exposition publique des condamnés politiques aura lieu sur la place de Grève.

b. Une jolie guerre sera simulée sur le pont d'Arcole pour amuser la population.

155
Le décor des Champs-Elysées pour les fêtes de juillet 1844 par Visconti, d'après *L'Illustration*.
156
Le décor de Notre-Dame par Visconti pour les funérailles de Ferdinand d'Orléans en 1842. D'après *L'Illustration*.

157
La pompe funèbre de Ferdinand d'Orléans par Visconti en 1842. D'après *L'Illustration*.

158
Le char funèbre des funérailles de Ferdinand d'Orléans par Visconti, 1842. D'après *L'Illustration*.

159
Le retour des cendres de Napoléon $I^{er}$ en décembre 1840. Projet de décoration du dôme des Invalides. Plume et Lavis. Fonds du Périer de Larsan.

160
Le retour des cendres de Napoléon $I^{er}$ en décembre 1840. Esquisse pour un char funèbre de Napoléon $I^{er}$. Dessin au crayon. Fonds du Périer de Larsan.

161
Le retour des cendres de Napoléon $I^{er}$ en décembre 1840. Les décorations et le char funèbre devant la chambre des Députés. Dessin d'Eugène Lami. Musée Balzac.

162
Les Fêtes du 15 août 1853, décoration des Champs-Elysées par Visconti. D'après *L'Illustration*.

163
Les fêtes du 15 août 1853, décoration du Trocadéro par Visconti. D'après *L'Illustration*.

**L'architecture funéraire de Visconti**

164
Cimetière du Père-Lachaise. Tombeau d'Ennio Quirino Visconti, par Visconti fils, décor de J. B. L. Plantar. Gravé par Normand fils. Le tombeau de gauche est celui de l'ancien professeur de Visconti, le peintre Vincent.

165
Cimetière du Père-Lachaise. Tombeau de la famille Collot par Visconti. Gravé par Charles Normand fils.

166
Cimetière du Père-Lachaise. Tombeau du Maréchal Suchet, duc d'Albuféra par Visconti. Gravé par Normand fils.

167
Cimetière du Père-Lachaise. Tombeau du Maréchal Suchet, duc d'Albuféra par Visconti, ornements de Plantar et Schwind, détails des ornements. Gravé par Normand fils.

168
Cimetière du Père-Lachaise. Tombeau de Monsieur de Bourke, ambassadeur du Danemark, près de la cour de France, par Visconti. Gravé par Normand fils.

169
Cimetière du Père-Lachaise. Tombeau de la famille Carette par Visconti. Gravé par Normand fils.

170
Tombeau de l'Amiral Decrès par Visconti. B.H.V.P. Extrait de *Promenade pittoresque au cimetière du Père-Lachaise* par Rousseau et Lasalle, 1835.

171
Tombeau de Madame Frésia d'Oglianico par Visconti, sculpture par Schwind. B.H.V.P. Extrait de *Promenade pittoresque au cimetière du Père-Lachaise*, par Rousseau et Lasalle, 1835.

172
Cimetière du Père-Lachaise. Tombeau du Maréchal Suchet par Visconti. B.H.V.P. Extrait de *Promenade pittoresque au cimetière du Père-Lachaise*, par Rousseau et Lasalle, 1835.

**Le tombeau de l'Empereur**

173
Projet pour le tombeau de l'Empereur aux Invalides, plan de l'église, signé Visconti. Dessin à la plume aquarellé. Fonds du Périer de Larsan.

173 bis
Visconti. Projet pour le piédestal de la statue équestre de Napoléon par Marochetti. «Approuvé Visconti architecte le 19 avril 1845.» Arch. nat. $F^{21}$ 735, calque 1.

174
Projet pour le tombeau de l'Empereur aux Invalides. Plan du dôme avec la crypte. Signé Visconti, 1842. Archives de l'Assemblée Nationale.

175
Projet pour le tombeau de l'Empereur aux Invalides. Plan de la crypte. Signé Visconti, 1842. Archives de l'Assemblée Nationale.

176
Projet pour le tombeau de l'Empereur aux Invalides. Projet de planchers métalliques pour la crypte par Visconti. Dessin à la plume. Fonds du Périer de Larsan.

177
Projet pour le tombeau de l'Empereur aux Invalides, coupe longitudinale de la crypte. Fonds Du Périer de Larsan.

178
Projet pour le tombeau de l'Empereur aux Invalides. Plan du dôme des Invalides avec la crypte. Arch. nat.

179
Projet pour le tombeau de l'Empereur aux Invalides. L'entrée de la crypte sous le baldaquin. Signé Visconti. Archives de l'Assemblée Nationale.

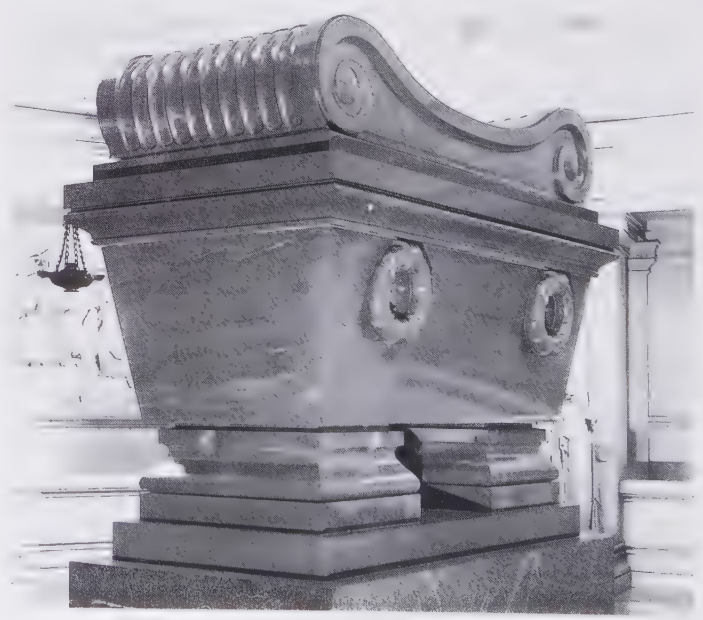
180
Autel de la Chapelle royale, dôme des Invalides, le crucifix de Triqueti.

181
Le sarcophage de Napoléon aux Invalides terminé en 1853.

182
Projet pour le tombeau de l'Empereur aux Invalides. Les Atlantes-Victoires du déambulatoire par Visconti. Dessin à la plume. Fonds du Périer de Larsan, V/12.

183
La Statue de Napoléon en costume impérial par Charles Simart, 1853. Musée de l'Armée.

184
Porte d'entrée du tombeau de l'Empereur. Musée de l'Armée.



*181. Le sarcophage de l'Empereur achevé en 1851.*

185
Bas relief du tombeau de l'Empereur par Charles Simart, *L'Organisation de l'Université.*
186
Les Cariatides autour du tombeau de l'Empereur. Fonds du Périer de Larsan.

187
Les projets de «tarsia» dans la crypte. Fonds du Périer de Larsan.

188
Projet de tombeau pour Napoléon par le sculpteur Henri de Triqueti, avec frise de «tarsia» sur le mausolée. Dessin à la plume. Musée des Arts Décoratifs.

**Lotissements et spéculations**

189
Projet de lotissement du quartier Saint-Georges. Gravure non datée. Fonds du Périer de Larsan.

190
Hôtels et terrains Petineau, notaire rue de la Paix n° 2. Gravure, non datée. Fonds du Périer de Larsan.

191
Plan d'un terrain rue La Bruyère acheté en 1827 par Visconti. Arch. nat., Minutier Central.

192
Site du Terrain acheté par Visconti au n° 19 rue La Bruyère.

193
Immeubles de la place Franz-Liszt devant l'église Saint-Vincent-de-Paul.

194
Projet de lotissement entre la rue de Babylone et la rue de Varennes, (actuelle rue Barbet-de-Jouy). Gravure non datée. Fonds du Périer de Larsan.

**L'Hôtel de Mademoiselle Mars**

195
Hôtel de Mademoiselle Mars. Plan de l'entresol. Dessin à la plume aquarellé. Signé Visconti, 1823. Bibl. nat., Est., Coll. Smith-Lesouef

196
Hôtel de Mademoiselle Mars. Plan du 1er étage au niveau de la cour. Dessin à la plume aquarellé. Signé Visconti, 1823. Bibl. nat., Est., Coll. Smith-Lesouef.

197
Hôtel de Mademoiselle Mars. Elévation sur la rue La-Rochefoucauld. Dessin à la plume aquarellé. Signé Visconti, 1823. Bibl. nat., Est., Coll. Smith-Lesouef.

198
Hôtel de Mademoiselle Mars. Elévation sur le jardin. Dessin à la plume aquarellé. Signé Visconti, 1823. Bibl. nat., Est., Coll. Smith-Lesouef.

199
Hôtel de Mademoiselle Mars. Elévation sur la rue de la Tour-des-Dames. Dessin à la plume aquarellé. Signé Visconti, 1823. Bibl. nat., Est., Coll. Smith-Lesoueff.

200
Hôtel de Mademoiselle Mars. Coupe du bâtiment. Dessin à la plume aquarellé. Signé Visconti, 1823. Bibl. nat., Est., Coll. Smith-Lesouef.

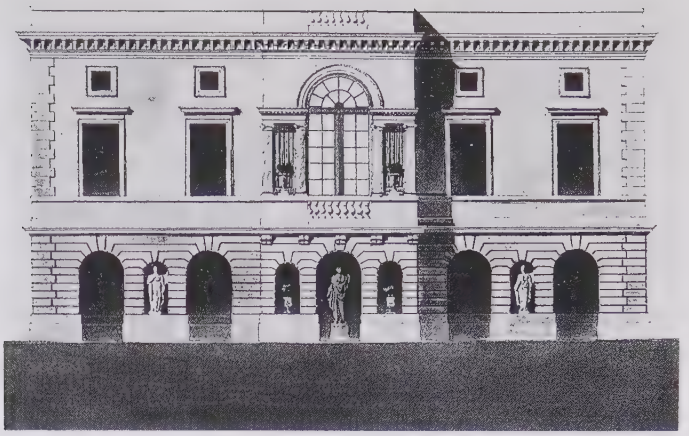
201
Hôtel de Mademoiselle Mars. Plan général au niveau du jardin. Gravé par Normand, *Paris Moderne.*

202
Hôtel de Mademoiselle Mars. Coupe sur le jardin et le salon. Gravé par Normand, *Paris Moderne.*

203
Hôtel de Mademoiselle Mars. Façade avant et après l'addition des loges vitrées. Gravé par Normand, *Paris Moderne.*

204
Hôtel de Mademoiselle Mars. Plan du 1er étage. Gravé par Normand, *Paris Moderne.*

205
Hôtel de Mademoiselle Mars. Détail de la salle de billard. Gravé par Thiollet et Roux, *Nouveau Recueil de Menuiserie.*



*198. Hôtel de Mademoiselle Mars, élévation sur le jardin, 1823.*

**Les Hôtels**

206
Portail de l'Hôtel Forbin-Jeanson, 122 rue de Grenelle, reconstruit par Visconti. Gravé par Normand, *Paris Moderne.*

207
Hôtel de Pontalba. Plan du rez-de-chaussée. Fonds du Périer de Larsan.

208
Hôtel de Pontalba. Plan du 1er étage. Fonds du Périer de Larsan.

209
Hôtel de Pontalba. Façade sur le jardin. Fonds du Périer de Larsan.

210
Hôtel de Pontalba, actuellement résidence de l'ambassadeur des Etats-Unis. Détail du portail sur la rue Saint-Honoré, face intérieure. Etat en 1991.

211 et 212
Hôtel de Pontalba. Projets pour la décoration des pièces de réception. Fonds du Périer de Larsan.

213
«Boiseries de l'ancien hôtel d'Avray qui ont été relevées et adaptées à la nouvelle disposition de l'hôtel Pontalba». Dessin à la mine de plomb signé Visconti. Fonds du Périer de Larsan.

214
Hôtel de Pontalba. «Projet de cheminée à l'instar de celle de Versailles». Dessin à la plume aquarellé. Fonds du Périer de Larsan.

215
Hôtel Cibiel. Plan du rez-de-chaussée et du 1er étage. Gravé par Victor Calliat, pour le *Parallèle des Maisons de Paris.*

216
Hôtel Cibiel. Façade sur le jardin. Gravé par Victor Calliat, pour le *Parallèle des Maisons de Paris.*

217
Hôtel Lauriston. Façade du côté des Champs-Elysées. Dessin à la plume aquarellé. Fonds du Périer de Larsan.

218
Hôtel Lauriston. Façade du côté des dépendances. Dessin à la plume aquarellé. Fonds du Périer de Larsan.

219
Hôtel non identifié, rue de Ponthieu. Dessin à la plume aquarellé. Fonds du Périer de Larsan.

220
Hôtel non identifié. Elévation latérale. Fonds Du Périer de Larsan.

221
Hôtel Hamoir à Valenciennes. Dessin à la plume. Fonds du Périer de Larsan.

222
Hôtel de la Tour du Pin, rue Barbet-de-Jouy, actuellement Ambassade de Tunisie. Plan cadastral du XIXe siècle. Arch. nat.

223
Hôtel de la Tour du Pin. Vue générale actuelle.

224
Hôtel de la Tour du Pin. Portail sur la rue Barbet-de-Jouy.

225 et 226
Hôtel de la Tour du Pin. Détails de la façade sur le jardin.

227
Hôtel Rigaud. Plan cadastral.

228
Hôtel Rigaud. Plan du 1er étage. Dessin à la plume. Fonds du Périer de Larsan.

**Un petit palais napolitain**

229
Hôtel Visconti, rue Fortin. Essai de restitution de la façade sur le jardin par Ch. MacCallum.

230
Hôtel Visconti, rue Fortin. Plan du rez-de-chaussée. Fonds du Périer de Larsan.

231
Hôtel Visconti, rue Fortin. Plan du 1er étage. Fonds du Périer de Larsan.

232
Hôtel Visconti, rue Fortin. Coupe. Fonds du Périer de Larsan.

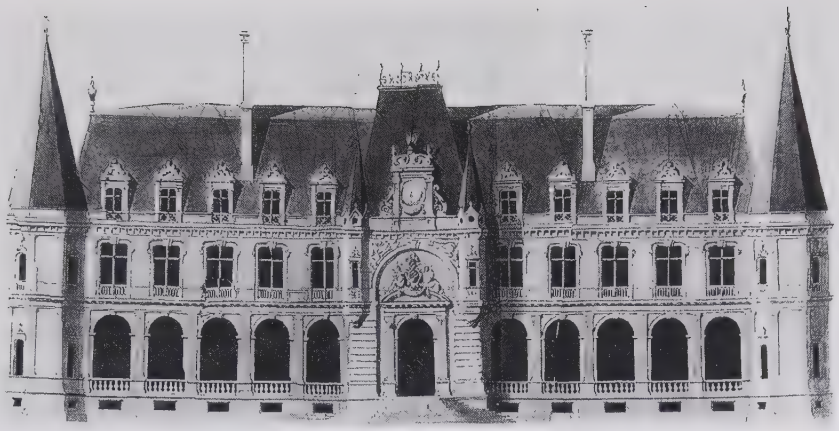
**Les immeubles**

233
Maison de la rue Monsigny (anciennement rue Ventadour) construite par Visconti en 1827 (en haut). D'après Krafft et Thiollet. *Choix de maisons, édifices et monuments publics...* 1830, pl. 63 «L'exécution de cette maison est extrêmement soignée et je considère ses boutiques comme une décoration d'architecture...»

234
Immeuble 9 rue Monsigny (anciennement rue Ventadour), construit par Visconti, 1827. Vue générale 1991

235
Immeuble 10 bis rue d'Alger construit par Visconti vers 1825-30. Vue de l'entrée.

236
Immeuble 10 bis rue d'Alger construit par Visconti vers 1825-30. Voûte de l'entrée



*256. Projet pour le château de Challain-la-Potherie, élévation antérieure.*

237
Immeuble 10 bis rue d'Alger construit par Visconti vers 1825-30. Vue de la cour.

238
Immeuble construit par Visconti pour Farina, 104 rue de Richelieu, en 1835. Elévation par Normand, *Paris Moderne*.

239
Immeuble construit par Visconti pour Farina 104 rue de Richelieu, en 1835. Plan du rez-de-chaussée. Gravé par Normand dans *Paris Moderne*.

240
L'hôtel-immeuble Rigaud construit par Louis Visconti. Elévation. Dessin à la plume. Fonds du Périer de Larsan.

**Les châteaux**

241
Projet de Visconti pour un château non identifié. Plan. Dessin à la plume aquarellé. Non signé. Fonds du Périer de Larsan.

242
Projet de Visconti pour un château non identifié. Coupe transversale. Dessin à la plume aquarellé. Non signé. Fonds du Périer de Larsan.

243
Projet de Visconti pour un château non identifié. Elévation antérieure. Dessin à la plume aquarellé. Non signé. Fonds du Périer de Larsan.

244
Projet de Visconti pour un château non identifié. Elévation latérale. Dessin à la plume aquarellé. Non signé. Fonds du Périer de Larsan.

245
Château de La Guéritaude. Construction attribuée à Visconti, 1828. Aquarelle du milieu du XIX[e] siècle. Coll. privée.

246
Projet de Visconti pour un château non identifié. Façade antérieure. Fonds du Périer de Larsan.

247
Projet de Visconti pour un château non identifié. Elévation latérale. Fonds du Périer de Larsan.

248
Le château de Lissy construit par Visconti. Plan du rez-de-chaussée. Gravure d'après Normand. *Paris Moderne*.

249
Le château de Lissy construit par Visconti. Plan du premier étage. Gravure d'après Normand. *Paris Moderne*.

250
Le château de Lissy construit par Visconti. Façade antérieure. Gravure d'après Normand. *Paris Moderne*.

251
Le château de Lissy construit par Visconti. Façade latérale. Gravure d'après Normand. *Paris Moderne*.

252
Communs pour un château non identifié : «Elévation principale de la serre d'hiver, des remises et du colombier». Fonds du Périer de Larsan.

253
Projet de Visconti pour le château de Challain-la-Potherie (1847 ?). Plan du rez-de-chaussée. Fonds du Périer de Larsan.

254
Projet de Visconti pour le château de Challain-la-Potherie (1847 ?). Plan du 1[er] étage. Fonds du Périer de Larsan.

255
Projet de Visconti pour le château de Challain-la-Potherie (1847 ?). Elévation antérieure, variante a. Fonds du Périer de Larsan.

256
Projet de Visconti pour le château de Challain-la-Potherie (1847 ?). Vue générale de la façade, variante b. Fonds du Périer de Larsan.

257
Projet de Visconti pour le château de Challain-la-Potherie (1847 ?). Détail de la partie centrale, de la variante b. Fonds du Périer de Larsan.

258
Projet de Visconti pour le château de Challain-la-Potherie (1847 ?). Elévation latérale. Fonds du Périer de Larsan.

**Le nouveau Louvre**

259
«Le Louvre et les Tuileries d'après le projet de MM. Percier et Fontaine adopté pour la réunion de ces deux palais». 1809. Gravure d'Hibon-Morey. Musée Carnavalet.

260
Achèvement du Louvre. Projet de 1848-49. Plan du rez-de-chaussée, signé Visconti et Trélat, 20 juillet 1848. Plume et lavis. Arch. nat., F[21] 3506/5.

261
Achèvement du Louvre. Plan général approuvé par le Conseil Général des Bâtiments Civils le 1[er] mars 1852. Arch. nat., 64 AJ 657.

262
Le chantier du Louvre. Dessin de Marc d'après une photographie de Millet. *L'Illustration*, 8 août 1852.

263
Les travaux du Louvre. *L'Illustration*, 6 août 1853.

264
Château des Tuileries. La galerie de la Paix avec le portrait de Napoléon III par Charles-Louis Müller. Photographie stéréscopique anonyme. Vers 1865. Coll. Debuisson.

265
Château des Tuileries. Le salon du 1[er] Consul après les aménagements de Visconti. Photographie stéréoscopique anonyme. Vers 1865. Coll. Debuisson.

266
Louis Visconti par Pierre-Charles Simart (1806-1857). Hommage de l'Agence des Travaux du Louvre à Visconti. Bas-relief en plâtre. Bibl. de l'Institut de France.

267
Présentation des plans du Louvre à Napoléon III. Peinture d'Ange Tissier. Musée du Louvre (voir notice).

268
Vue perspective de la réunion du Louvre et des Tuileries. gravure de R. Pfnor, d'après les plans de Visconti, 1852. B.H.V.P.

268 bis
Croquis de Visconti pour le Nouveau Louvre. Fonds du Périer de Larsan :
a. un dôme à pan;
b. une architrave avec frise à décor végétal.

269
Achèvement du Louvre. Projet de 1848-49. Elévation sur la rue de Rivoli. 20 juillet 1848. Plume et lavis. Arch. nat., F[21] 3506/5.

270
Achèvement du Louvre. Projet de 1848-49. Elévation sur la rue de Rivoli. Détail : le pavillon dans l'axe du Palais-Royal. 20 juillet 1848. Plume et lavis. Arch. nat., F[21] 3506/5.

271
Achèvement du Louvre. Projet de 1848-49. Elévation de la façade de l'aile nord, côté cour. 20 juillet 1848. Plume et lavis. Arch. nat., F[21] 3506/5.

272
Achèvement du Louvre. Projet de 1848-49. Détail de façades, aile Rivoli, côté cour. Signé Visconti et Trélat, 20 juillet 1848. Plume et lavis. Arch. nat. F[21] 3506/5.

273
Achèvement du Louvre. Projet de 1848-49. Plan du rez-de-chaussée entre la rue de Rivoli et la place des Hommes-Illustres. Signé Visconti et Trelat, 17 février 1849. Plume et lavis. Arch. nat., F[21] 3506/5.

274
Achèvement du Louvre. Projet de 1848-49. Elévation des façades : le fond de la cour des Hommes-Illustres et la partie entre le pavillon d'angle et le pavillon de Rohan. Signé Visconti et Trélat, 17 janvier 1849. Plume et lavis. Arch. nat., F[21] 3506/5.

275
Achèvement du Louvre. Projet de 1848-49. Elévation des façades, cour des Hommes-Illustres. Détail du pavillon d'angle (Turgot). Signé Visconti et Trélat, 17 février 1849. Plume et lavis. Arch. nat., F[21] 3506/5.

276
Achèvement du Louvre. Façades de la partie nord de la cour Napoléon. Crayon. Arch. nat., 64 AJ 656.

277
Lefuel. Etude de façade pour la cour Napoléon (avec l'approbation de l'Empereur mentionnée par Achille Fould). 28 janvier 1858. Plume et lavis. Arch. nat., 64 AJ 416

278
Lefuel. Etudes de façades pour la cour Napoléon. Plume et lavis. Arch. nat., 64 AJ 416.

279
Achèvement du Louvre. Façades sur la rue de Rivoli. 1853. Crayon sur calque. Arch. nat., 64 AJ 416.

280
Etude pour le pavillon de la Bibliothèque. Elévation, 1853. Crayon et plume. Arch. nat., 64 AJ 407.

281
Lefuel. Etude du pavillon et de l'aile Rivoli. Plume et Lavis. Arch. nat., 64 AJ 410

282
Achèvement du Louvre. Détails de la partie supérieure du pavillon dans l'axe du Palais-Royal. Plume et lavis. Arch. nat., 64 AJ 410

283. Lefuel. Etude de la façade du pavillon de la bibliothèque face au Palais-Royal. Crayon sur calque. Arch. nat., 64 AJ 407

284
Lefuel. Etude de l'étage des Cariatides. Pavillon de la Bibliothèque. 7 février 1855. Crayon sur calque. Arch. nat., 64 AJ 410.

285
Le Louvre achevé, par L. Visconti. 1852. Album dédié à Monsieur le Comte de Casabianca, ministre d'Etat. Façade sur la rue de Rivoli. Dessin aquarellé. B.H.V.P.

286
Le Louvre achevé par L. Visconti. 1852. Album dédié à Monsieur le Comte de Casabianca, ministre d'Etat. Façade sur la place Louis Napoléon. Dessin aquarellé. B.H.V.P.

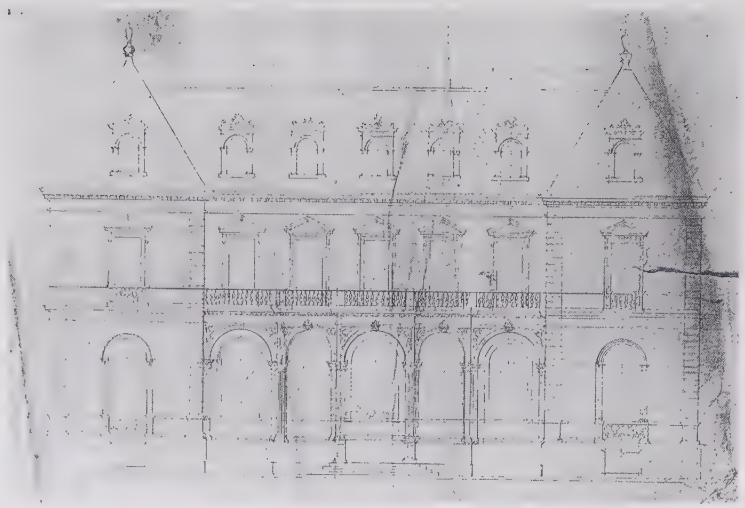
**La critique**

287
L'inauguration de la fontaine Molière, d'après *L'Illustration*.

288
La chute du beffroi d'Arras, d'après *L'Illustration*.

289
Tableau de Paris avec la fontaine Louvois, d'après *L'Illustration*.

290
L'escalier extérieur des Tuileries. Détail en premier plan : le livre ouvert, un chant VIII de l'Enfer de Dante. *Revue générale de l'Architecture*, 1882, pl. 54-55.



*246. Projet pour un château non identifié, façade antérieure.*

# Liste des Clients de Visconti

N.B. : La liste qui suit contient les noms des clients privés relevés dans le fonds du Périer de Larsan :

| NOMS | DATES |
|---|---|
| Albuféra, duc d' | 1846 |
| Ancien Cercle | 1840 |
| Bagration, princesse | 1827-47 |
| Baron | 1832 |
| Beaucousin | 1833-34 |
| Beaufeu | — |
| Boissy, marquis de | 1822-23 |
| Boulay de la Meurthe | — |
| Bouricard | — |
| Bourke, comtesse de | — |
| Briche, marquise de la | 1841 |
| Carette | 1843 |
| Casariera | — |
| Castellane, comtesse de | 1837 |
| Choiseul, comte de | — |
| Cibiel | — |
| Collot | 1836-41 |
| Conegliano, baron de | 1838 |
| Conegliano, duc de | 1840 |
| Courette, marquis de la | — |
| Courval, vicomte de | 1828-36 |
| Crouzas, baron de | — |
| Dabrin | — |
| Daricourt | — |
| Decrès, duchesse | 1829-49 |
| Delatour | 1837-39 |
| Delorme | 1839 |
| Deveria | 1849 |
| Dornau | — |
| Duchatel | 1840-44 |
| Dumatrey | 1850 |
| Farina, Jean Louis Denis | 1835 |
| Ferté, marquis de la | 1834 |
| Flahaut, comte de | 1831 |
| Forbin Janson, marquis de | 1837-39 |
| Fould | 1826-42 |
| Gallois | — |
| Goubaux | 1829 |
| Gouvion Saint-Cyr, maréchal | — |
| Greffulhe, comtes Charles et/ou Henri | 1832-50 |
| Grégoire | — |
| Gudin | 1843 |
| Hamoir | 1842 |
| Heine | 1848 |
| Henry | — |
| Hottinguer | 1842 |
| Hubbard | 1836-47 |
| Hublanc | — |
| Humann | 1848 |
| Jivaudant | 1840 |
| Lauriston, marquis de | 1844-45 |
| Lavalette, marquise de | 1845 |
| Leroux | 1848-49 |
| Leroux, André | 1836-43 |
| Leroux, Eugène | 1838 |
| Leroy | — |
| Lesueur | 1836 |
| Leturc | 1839-40 |
| Livandais | 1836-37 |
| Mars | 1824-27 |
| Massa, duc de | 1843-44 |
| Masson | 1829 |
| Molé, comte | 1846 |
| Montaigu, marquis de | 1832-41 |
| Narbonne, duchesse de | 1828-40 |
| Orsini, comte | 1829 |
| Paris | 1849 |
| Partre | — |
| Pontalba, baronne de | 1839 |
| Praslin, duc de | 1834-36 |
| Rampon, comte de | — |
| Redorte, comte de la | 1849-51 |
| Rigaud | 1829-45 |
| Rochefoucauld, comte de la | — |
| Rolland-Gausselin | 1841-42 |
| Rumfort, comtesse de | 1828-37 |
| Saint-Cyran de | 1836-48 |
| Schneider | 1836-42 |
| Sébastiani, général comte | 1833-37 |
| Ségur, comte Paul de | 1834-35 |
| Ségur, général comte de | 1831-34 |
| Seillière | 1829-46 |
| Sommariva, comtesse de | 1833-49 |
| Stackelberg, comte de | 1839 |
| Suchet d'Albuféra, duchesse | 1843-47 |
| Sugny, comtesse de | 1836-39 |
| Trévise, duc de | 1836-47 |
| Turgot, marquis de | 1846-47 |
| Vaudémont, princesse de | 1829 |
| Vaudreuil | — |
| Vitet | 1841 |
| Wells | 1841 |

# REMERCIEMENTS

Cet ouvrage et l'exposition réalisés
par la Délégation à l'Action Artistique de la Ville de Paris
ont été placés sous l'égide de :
M. Jacques Chirac, Maire de Paris,
Mme Françoise de Panafieu, député de Paris,
Adjoint au Maire de Paris, Chargé de la Culture,
M. François Collet, Maire du VI^e Arrondissement,
M. Michel Caldagues, Sénateur-Maire du I^er Arrondissement,
M. Jean Leclant, Secrétaire perpétuel de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres,
Président de l'Association francaise pour les Célébrations nationales
M. Bruno Racine, Directeur des Affaires culturelles de la Ville de Paris,
M. Jean Godfroid, Directeur de l'Architecture de la Ville de Paris,

Le comte Hervé du Perier de Larsan a mis le Fonds Visconti familial à la disposition du commissariat général de l'exposition, assuré par Mme Françoise Hamon et le Professeur Charles MacCallum, assistés de M. Emmanuel Jacquin.

Notre gratitude va également vers M. Jean-Pierre Babelon, Directeur du Musée et du Domaine national de Versailles et de Trianon, initiateur du projet avec le Professeur MacCallum.

Nous tenons à exprimer notre reconnaissance pour les aimables prêts consentis par :

*Les Archives de France,*
M. Jean Favier, Directeur Général,
Mme Nicole Felkay, Conservateur en chef
Mlle A.M. Joly, Secrétaire de documentation
M. Thierry Pin, Secrétaire de documentation
M. Pascal Raimbaud, Secrétaire de documentation

*Bibliothèque des Arts décoratifs,*
Mme Geneviève Bonte, Conservateur en chef,

*La Bibliothèque historique de la Ville de Paris.*
M. Jean Derens, Conservateur en chef.
Mme Marie Deurbergue, Conservateur,

*La Bibliothèque nationale*
M. Emmanuel Leroy Ladurie, Administrateur général
Mlle Andrée Pouderoux, Conservateur
Mme Laure Beaumont-Maillet, Conservateur en chef du Cabinet des Estampes,

*La Bibliothèque Mazarine,*
M. Pierre Gasnault, Conservateur en chef

*Le Musée Carnavalet,*
M. Bernard de Montgolfier, Conservateur en chef,
M. Jean Marc Bruson, Conservateur,
Mlle Lafargue, Conservateur du Cabinet des Estampes.
La galerie de Bayser, Paris
et tous les prêteurs qui ont préféré garder l'anonymat.

Les traductions ont été réalisées par Mme Béatrice de Andia, M. Kenneth Chick, Mme Nina Gordjieko, Mme Françoise Hamon, Mme Andrée MacCallum, Mme Deborah Rogers.

Nous ne saurions oublier ceux qui en nous communiquant de précieux renseignements ou en nous soutenant pour la réalisation de cet ouvrage, ont largement contribué à aider le cours de nos recherches : S. Exc. M. W. Curley, Ambassadeur des Etats-Unis et S. Exc. M. Brahim Turki, Ambassadeur de Tunisie ainsi que les familles Amidieu du Clos et La Grandiere, M. Batteux, Mme Nicole Felkay, Mme Antoinette Halle, M. G. Heloir, Mlle Jeanne Hugueney, Mme Anne-Marie Laffite-Larnaudie, M. Pierre Leveel, Dr. James Macaulay, Professeur Andrew Macmillan, M. Michel Oberdoerffer, Mme Tamara Preaud, M. Christian Prevost-Marcilhacy, M. Marcel Revel, M. Pierre Saddy, M. Faust Santelli, Mme Sally Taylor, M. Touboul, M. Patrice Verge et le comte Patrice de Vogue.

Nous remercions pour leur chaleureux accueil : Mme Jacqueline Ouy, adjoint au Maire, chargée de la Culture à la Mairie du VI^e, M. Jenn, Conservateur en chef des Archives de Paris et M. Legaret, adjoint au Maire, chargé de la culture à la Mairie du I^er.

Le montage de l'exposition est l'œuvre du Génie civil de la Ville de Paris, M.Jean Pierre Bourret, Ingénieur en chef, M. Berney, Chef d'atelier, M. Michel Lapaquette et les plans et documents graphiques sont l'œuvre de M. Jean Blecon, C.N.R.S.- C.R.H.A.A.M.

La conception et la réalisation de l'ouvrage et de l'exposition reviennent à la Délégation à l'Action artistique de la Ville de Paris : M. Thierry Halay, Administrateur, Marie-Christine D'Allemagne, Cornelia Berczely, Adeline Boulanger, Florence Claval et Marie-Pierre Spiral, Chargés des Relations publiques, Cendrine van Klaveren, Jean-Christophe Doerr, photographe, Jean-Christophe Paolini, chargé de la présentation de l'exposition, Anne-Sophie Richter, Sybil Robin-Champigneul, Chargé des prêts, Patrick Thieulon, Françoise Vic-Dupont et Karim Zerrou.

*Béatrice de ANDIA*
*Délégué à l'Action Artistique de la Ville de Paris*

B de Andia

© DELEGATION A L'ACTION ARTISTIQUE
DE LA VILLE DE PARIS
4, rue Jules-Cousin, 75004 Paris.
Tous droits de reproduction, de traduction et d'adaptation
réservés pour tous les pays, y compris l'U.R.S.S.

Délégation à l'Action Artistique de la Ville de Paris :
I.S.B.N. 2-905118-38-5

Achevé d'imprimer
sur les presses
de l'Imprimerie Alençonnaise
en Septembre 1991
N° d'ordre 15452

# Ouvrages disponibles
## édités par la Délégation à l'Action artistique

4, rue Jules-Cousin, 75004 Paris, Tél. : 42.72.93.41
Envoi contre remboursement

### HISTOIRE ET ARCHITECTURE

La rue de Grenelle : *C. Lamy-Lassalle*
La rue Saint-Dominique : *B. Pons*
La rue de l'Université : *F. Magny*
La rue de Lille : *M. Constans*
Le quai Voltaire : *B. Pons, M. Borjon*
La rue du Bac : *A. Carlier*
Du faubourg du Temple au faubourg Saint-Antoine : *D. Leborgne*
De Montparnasse à Montsouris : *S. de Naurois*
Des Ternes aux Batignolles : *A. Lemoine*
L'île Saint-Louis : *F. Reynaud*
Faubourg Poissonnière : *P. Étienne*
Les Saints-Innocents : *G.M. Leproux*
L'enceinte et le Louvre de Philippe Auguste : *M. Berry*
La place Dauphine : *J. de Brunhoff*
La place de Grève : *M. Le Moël, J. Dérens*
Catherine de Médicis et Paris : *M.-N. Baudouin-Matuszek*
Marie de Médicis et le Palais du Luxembourg : *M.-N. Baudouin-Matuszek*
Le Val de Grâce et les trésors d'art sacré : *J. Charles*
Germain Boffrand, architecte XVIII[e] s. : *M. Gallet*
Les Tuileries au XVIII[e] siècle : *E. Jacquin*
Contant, Chevotet, Chaussard, architectes du XVIII[e] s. : *J.-L. Baritou*
L'Institut de France et la Monnaie : *G. Gille, M. Berry*
Les Champs-Elysées et leur quartier : *D. Leborgne*
Palais Bourbon, sa place : *F. Magny*
Patrimoine parisien (1789-1799) : *A. Fierro*
Les fêtes et la Révolution : *M.-N. Jouffre*
Folies, Tivolis et attractions : *G.-A. Langlois*
Les passages couverts : *B. Lemoine*
Visconti (1791-1853) : *F. Hamon, C. MacCallum*
Les grandes gares parisiennes au XIX[e] siècle : *K. Bowie*
La Sorbonne et sa reconstruction : *P. Rivé*
Les décors des boutiques parisiennes : *G. Gomez y Caceres*
L'art nouveau dans le XVI[e] arrondissement : *G. Vigne*
Les palais parisiens de la Belle-Epoque : *G. Rousset-Charny*
L'architecture des années 30 : *B. Lemoine*
Le Corbusier à Paris : *P. Joly*

### PEINTURE, SCULPTURE ET MUSIQUE

Instrumentistes et luthiers parisiens : *F. Gétreau*
Claude-Marie, Edouard et Guillaume Dubufe : *E. Bréon*
Francis Auburtin, peintre symboliste : *Ch. Briend*
Charles Lacoste : *F. Chappey*

### ARTS LYRIQUE, DRAMATIQUE ET LITTERATURE

Les Théâtres de Paris : *G. Latour, F. Claval*
Petites scènes, grand théâtre : *G. Latour*
Le théâtre de l'Odéon : *N. Guibert*
Quatre siècles de ballets à Paris : *P. Bourcier*
Zola photographe : *F. Emile Zola*

### PERSONNAGES CÉLÈBRES

Louis XVII : *J. Charles*
Talleyrand-Périgord 1789-1799 : *M. Poniatowski*

### DIVERS

Jouets, Paris 1900 : *A.-M. Elbel*
La naissance de la Louisiane : *A. Krebs*

VISCONTI ARC
9 782905 118387
MM293094 290.00F